سعد حسن كموني

الطلل في النص العربي

دراسة في الظاهرة الطللية مظهراً للرؤية العربية

دار المنتخب العربي
للدراسات والنشر والتوزيع

جميع الحقوق محفوظة

الطبعة الأولى

1419هـ - 1999م

دار المنتخب العربي
للدراسات والنشر والتوزيع
ص. ب : 113/6311 - بيروت - لبنان

توزيع



المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع

بيروت - الحمراء - شارع اميل اده - بناية سلام - ص.ب: 113/6311 لبنان
هاتف: 791123/4 / (01)802428 - (03)220924 - فاكس. (01)603654
المصيطبة - شارع بارودي - بناية طاهر - هاتف: 311310 - (01)301030

بسم الله الرحمن الرحيم

مُقدّمة

كان المخطط لهذا البحث أن يكون في «دلالات الظواهر الأسلوبية في شعر «خليل حاوي» وبينما أقوم بجولة تفقدية خلال ديوانه «نهر الرماد» أتحسس أجساد القصائد، وألتمس الضوء الكاشف للعناصر التي تنطوي عليها البنى الشعرية، بهدف دراسة العلاقة البينية التي أنتجت الدلالة، لاحظت أنني مدفوع إلى هذا العمل بتأثير من سؤالٍ ضمني في مقتضى تسمية الديوان بهذا الاسم: «نهر الرماد» إذ كنت تلقائياً أُصنّف العناصر بين حقلين دلاليين يتوزعانها، هما: حقل «نهر»، وحقل «رماد».

تجاوزاً لهذه التلقائية، أخذت على نفسي العمل للوقوف على مقتضى هذه التسمية «نهر الرماد» بخاصة أنه ليس في الديوان قصيدة تحمل هذا الاسم. فأخرجت «النهر» و«الرماد» من المركّب الإضافي الذي هما عليه في سياق التعبير عن قصائد الديوان، ورددتهما إلى السياق الموضوعي الذي هما عليه في الوجود. ففهمت «النهر» على أنه الخصوبة، وبالتالي الإقامة، والحضارة، والحياة. كما فهمت «الرماد» على أنه اندثار الضوء، والدفء والغذاء، وبالتالي، اندثار الإقامة، والحضارة، والحياة.

أخذني هذا الفهم إلى التأمل الطويل، وراحت تتراءى لي ضديةُ النهر والرماد على أنها المكونُ الأساسي للرؤية العربية، وكون الآداب وجهاً من وجوه وعي الواقع، أي مظهر الرؤية؛ افترضت التعبير الأدبي اكتناها لهذه الثنائية الضدية نهر/ رماد. وافترضت النظرة الثاقبة في الأدب، ينبغي أن

تكون من خلال هذه الثنائية. لذا، عَزَفْتُ عن متابعة البحث في «دلالات الظواهر الأسلوبية في شعر خليل حاوي» وانصبَّ اهتمامي على هذه الثنائية. فالذي افترضته وجهة نظر تحتاج إلى تأكيد وإثبات، وتبقى هائمة لا طائل تحتها ما لم تؤيدها الوقائع الأدبية. فكونها مظهر الرؤية العربية؛ كان لا بدّ لي من محاولة الكشف عن ينبوع الرؤية بعامة، ورؤية العربي بخاصة، وعن مظهرها في النص الأدبي، فافترضت الظاهرة الطللية تمظهراً للثنائية الضدية نهر/ رماد. وهذا يقتضي مني تعريف الظاهرة الطللية، والكلام على موقعها في النقد الأدبي، قديمه وحديثه، والاختتام بوجهة نظر خاصة بالظاهرة الطللية بوصفها تمظهر الرؤية العربية.

وعمدت بعد ذلك إلى فصلٍ آخر ينطوي على مراقبة هذه الظاهرة في النص العربي، وتمظهرها المختلف باختلاف الزمن.

اخترت أولاً من العصر الجاهلي نصاً للأخنس التغلبي. وكان وراء هذا الاختيار تعريف صاحب «ديوان الحماسة»[1] له أنه «شاعر جاهلي عاش قبل الإسلام بدهر» فكلمة «بدهر» تحرض الخيال باتجاه الرؤية في بواكيرها، الأمر الذي يسهل لنا التعرف على الظاهرة الطللية، بوصفها اكتناها للثنائية الضدية: نهر/ رماد في تمظهرها الابتدائي:

واخترت مِن العصر الإسلامي نصاً قرآنياً، لأن القرآن، أدبياً، يشكل ظاهرة تعبيرية متميزة، فقد طرحت هذه الظاهرة قطيعةً أبستمولوجية مع العصر الجاهلي، وتأسيساً جديداً لأسلوب النظر، ابتداء من ﴿ٱقْرَأْ بِٱسْمِ رَبِّكَ ٱلَّذِى خَلَقَ ۝١﴾[2] مروراً بـ ﴿قُلْ سِيرُوا۟ فِى ٱلْأَرْضِ فَٱنظُرُوا۟ كَيْفَ بَدَأَ ٱلْخَلْقَ﴾[3] وانتهاءً مفتوحاً بِـ ﴿ٱلْيَوْمَ أَكْمَلْتُ لَكُمْ دِينَكُمْ وَأَتْمَمْتُ عَلَيْكُمْ نِعْمَتِى وَرَضِيتُ لَكُمُ ٱلْإِسْلَـٰمَ دِينًا﴾[4].

يبدأ القرآن الكريم في إحداث القطيعة الأبستمولوجية (الأصولية) بأمر مسندٍ إلى المخاطب، فيأخذ المخاطب من الأمر «اقرأ» وظيفته الرسولية.

---

(1) حبيب بن أوس الطائي (أبو تمام)، ديوان الحماسة، ص421.

(2) قرآن كريم، 96: 1.

(3) م.ن، 29: 20.

(4) م.ن، 5: 3.

ويحدّد حرفُ الاستعانة «الباء» المرجعية» المعرفية للفعل «اقرأ» بِـ ﴿**اسم ربك الذي خلق**﴾ فيثير هذا التركيب مسألة أصولية مهمة، تبدو في كون الفعل «اقرأ» يُطلب إحداثه من المخاطب/ الرسول مستعيناً بـ «اسم» ربه الذي خلق، فهذا الأصل لم يكن للتبليغ قبل القرآن، فقد كان المثقف يبلّغ باسم موقعه الاجتماعي، أو باسم ربٍّ لا يخلق، أو باسم عبقري من جن عبقر، وإذ ينطلق المخاطب/ الرسول كما ينبغي بمقتضى الأمر «اقرأ» إلى المجتمع باسم الرب الذي خلق ففي ذلك تأسيس لنظر جديد في الواقع وما وراء الواقع.

وخلال القرآن نقع على آية كريمة قوامها الدعوة إلى اعتماد الأرض مصدراً للمعرفة، فلا العرّاف، ولا الكاهن، وإذ تكون الأرض مصدر المعرفة، ففي ذلك إشارة إلى ضرورة العمل للإجابة عن القلق الذي يعتري الإنسان مُذْ وجِد، فالقرآن ضمناً ينطوي على الإجابة قيد التدبر يأمرك بألاّ تتعاطى مع هذه الإجابة باستسلام، بل المطلوب أن تُعمِل ذهنك لتصل إليها. وهذه أيضاً قطيعة أبستمولوجية مع العبودية الفكرية التي كانت سائدة في الجاهلية، عبودية للظواهر بسبب العجز عن التفسير وسهولة الاستسلام لأقرب جواب. فالآية واضحة في تحديها لمن يملك النظر وإمكانياته ﴿قُلْ سِيرُوا فِي الْأَرْضِ فَانظُرُوا كَيْفَ بَدَأَ الْخَلْقَ﴾.

ونقول إنتهاءً مفتوحاً بالآية الكريمة: ﴿الْيَوْمَ أَكْمَلْتُ لَكُمْ دِينَكُمْ وَأَتْمَمْتُ عَلَيْكُمْ نِعْمَتِي وَرَضِيتُ لَكُمُ الْإِسْلَامَ دِينًا﴾. فذلك أن الإكمال والإتمام والرضى إشارة إلى بلوغ التأسيس الأبستمولوجي البديل مبلغ الذروة في الأداء اليومي، إذ إن الظرف «اليوم» وقد تَبَوَّأ صدارة الآية، يشير إلى الأيام السابقة، بوصفها أيام مواجهة، بين قواعد الخضوع والانتماء البديلة، وقواعد كانت سائدة أفرغها الزمن من محتواها فظلت تتردد حضورياً بتقليد فيه دلالة بيّنة على الاستسلام الفكري والعبودية السهلة. وإذ بلغت المواجهة ذروتها وتساقطت قواعد الانتماء إلى الأشياء المؤلهة، والأشخاص المتألهة جاءَ هذا «اليوم» ليكون ظرف الذروة في مسار الحسم التدريجي بمقتضى حاجة الإنسان لتأصيل شرعة الانتماء، والالتزام بها تعبيراً عن قمة حرية الفكر.

وأن القرآن الكريم قد أحدث هذه القطيعة مع العصر الجاهلي؛ فهذا يعني أن الرؤية ستتمظهر بشكل منقطع عما سبق؛ فكيف ستكون هذه الثنائية نهر/ رماد في النص القرآني؟

قد يخطر في ذهن البعض أني افترضت القرآن كتاباً من نتاج العقل العربي، وليس كتاباً سماوياً. معاذ الله أن يكون هذا الافتراض مني. بل أنطلق من كون القرآن كتاب الله، خاطب به العرب بمقتضى قدرة عقولهم بتكوينها، فجاء متناسياً مع مكونات الرؤية العربية للوجود، وعليه، فإن تمظهر هذه الرؤية على المستوى التعبيري في الكتاب الكريم سيكون مختلفاً عن تمظهرها في النص الجاهلي.

أما لماذا كان اختياري لهذه السورة «الحاقّة» من دون غيرها من السور، فذلك يعود إلى الضرورة الغامضة التي تملي على القارىء اختيار نص ما، دون غيره، فالضرورة الغامضة هذه، قد تكون اللاشعور المعرفي، وقد تكون في أمر آخر... والكشف عن علة الضرورة التي تملي على باحث اختياراً ما، يحتاج إلى بحث مستقل ليس هذا مجاله.

أما من العصر العباسي، فقد وقع الاختيار على نص شائع لأبي نؤاس «الحسن بن هانيء» وذلك لذيوع صيت هذا الشاعر ناقماً على ذكر الأطلال، والأعاريب، والطريقة العربية، والقيم العربية. فهذا الصيت يثير نحو توقع رؤية خاصة متميزة يكون التعبير عنها شاهداً على تمظهر جديد للثنائية الضدية: «نهر/ رماد» والفضول المعرفي يثير أيضاً باتجاه الكشف عن تأثير الانقلابات الفكرية على تقاليد التعبير.

وتجدر الإشارة هنا، إلى استبعاد ما ذيع عنه من كونه شعوبياً حاقداً على العرب وقيمهم العُلى. فهذا الأمر غير معني هنا، طالما أن الشاعر استخدم اللغة العربية للتعبير عن رؤيته. ولذلك دلالة بالغة الأهمية. فاللغة ليست وسيلة للتفاهم بين البشر فقط؛ إنما هي أيضاً وسيلة للتفكير أو هي طريقة للحضور الإنساني. وعندما يختار شاعر ما أن يؤدي حضوره عبر لغة ما، فذلك لأنها اللغة التي تنطوي على إمكانيات اكتناه العناصر المكوّنة لرؤيته. وهكذا فأبو نؤاس يفكر بالعربية، ويعبر عن أفكاره بالعربية، بغضّ النظر عن ماهيةِ أفكاره؛ فإنه عربي.

أما من العصر الحديث، فقد لا يكون مستغرباً اختيار نص من الشاعر «خليل حاوي» وهو قصيدة «نعش السكارى» من ديوانه: «نهر الرماد». وذلك أن هذا الديوان هو المحرض المباشر لإنجاز هذا العمل. أما لجهة اختيار هذا النص بالذات «نعش السكارى» فذلك عائد إلى تخمين بقدْرةِ هذا النص على البوح، لتمتعه بمؤهلات فنيّة راقية اقتضت ترتيبها اللفظي رؤيتُه الخاصة ومعانيه العميقة، المتشكلة من تضاد ثنائية نهر/ رماد.



أما المنهج الذي سيُعتمد في معاينة هذه النصوص، فهو يقوم على اعتماد النص بنية تنطوي على عناصر تتبادل التأثير فيما بينها، حيث إنها تشكل في علاقاتها ظواهر أُسلوبية، يجري رصدها ووصفها وتقديمها على أنها بمقتضى فكرة أو معنى كامن يعتمل في ذات المبدع.

يقوم هذا المنهج بتحليل المركّبات البنيوية تحليلاً لغوياً يقف على مقتضى التركيب ذاك بحسب علم النحو. ولا ينفع مع هذا المنهج أن تُدرس شخصية الشاعر ومناسبة النص أو أي شيء من خارجه. فهو منهج يفترِضُ النصّ قادراً على تقديم كل ما يبغي تقديمه لكون مقتضاه هو الذي شكّله وأعطاه مظهره النهائي. منطلقاً في ذلك من نظرة عبد القاهر الجرجاني إلى التركيب إذ يقول: «إن الألفاظ إذا كانت أوعية للمعاني فإنها لا محالة تتبع المعاني في مواضعها. فإذا وجب لمعنى أن يكون أولاً في النفس وجب للفظ الدال عليه أن يكون مثله أولاً في النطق»[1] الأمر الذي يعني أنه إذا أردنا الوقوف على المعنى وحقيقته فإن ذلك لن يتأتى لنا من دراسة شخصية المبدع ومناسبة إبداعه، بل يكون لنا من دراسة العناصر المكونة للتركيب دراسة نحوية، لأن النظم هو «أن تضع كلامك الموضع الذي يقتضيه علم النحو»[2] وعندما يقرر أن المعنى المقدم في النفس يقتضي تقدّم مفرداته في النطق، فإنه في ذلك يدلنا إلى السبيل الذي ينبغي اتباعُه في معرفة النص.

(1) عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص43.

(2) م ن، ص64.

وهناك مسألة تجدر الإشارة إليها في هذا السياق. وهي أن التحليل للنصوص ليس له غاية من وراء الكشف عن مكامن الإبداع، سوى الكشف عن تجليات الرؤية والتحولات التي تطرأ عليها في السيرورة الزمنية الخاضعة للمؤثرات العامة التي تؤثر في بنية الأدب بشكل عام. وهذا الأمر هو الذي قد جعلنا لا نرصد مكامِن الإبداع في النص بمجملها، بل اقتصرنا منها على ما يفيد بحثنا. وقد يلحظ عدم الاهتمام بكل الظواهر الأسلوبية، فلم نعاين كل إسناد أو مركّب إضافي أو وصفي. كما أننا لم نقف على كل ما أملى تعدية فعل أو لزومه. وذلك ابتعاداً عن الإطالة التي قد تشط بنا عن غرض البحث. وكذلك ابتعاداً عن التعسف في التعامل مع المركّبات البنيوية التي قد لا تنطوي على افتراضنا. وتجنباً لذلك اقتصرت المعاينة على المركبات المنتخبة من قبلنا لتحقيق الهدف.

إلى ذلك نلاحظ أن هذا التحليل بهذا المنهج لم يرتكز في نظره إلى أيّة مواقف نقدية مسبقة. ولا يعني هذا منا أننا نضرب بعرض الحائط كل إنجازات الباحثين والنقّاد ممن سبق، بل مردُّ هذا إلى طبيعة المنهج التي لا تركن إلاّ إلى النص، بوصفه قادراً على توصيل مراده بواسطة العناصر المكونة له. لذا، أتمنى أن لا يؤخذ علينا عدم ذكر المعاينات السابقة لهذه النصوص، وبخاصة النص القرآنيّ. فهناك عدد لا يستهان به من التفاسير التي أضاءت هذا النص «الحاقة». وأني لم أعتمدها مراجع في هذا البحث، لا يعني ذلك أني متجاهل لها أو منكرٌ لما جاءت به. بل دلالة ذلك أني أثق بالمنهج الذي أعتمد، كما أثق بقدرة النص القرآني على توصيل محموله. فمهمة هذا المنهج تحديد الزاوية التي تصلح لمعاينة النص واستنطاقه ما يحمل. وإذّاك لا بد من التذكير بأن هذه المعاينة صحيحة بنظري، وبنظري أيضاً تحتمل الخطأ ولا أقول عن رأي غيري أو معاينته إن كانت صحيحة أو خاطئة فللوقوف على ذلك يقتضي أبحاثاً موضوعية حثيثية يكون إجراؤها إعادة تقديم التراث بقدرة على الإسهام في بناء المستقبل.

أما المراجع التي اعتمدتها متكأً لإنجاز هذا العمل فهي أنواع:

1 ـ هناك مراجع استفدت من منهجيتها في معاينة النصوص، فكان لها الفضل الكبير في إضاءةِ الطريق أمامي. ومنها ما لم يذكر في المتن،

أرى من العدل أن أُشير إلى بعضها هنا وهي: «جدلية الخفاء والتجلي»[1]، «الكتابة تحوّل في التجوّل»[2] و«إضاءة النص»[3] و«حركية الإبداع»[4] و«دراسات في نقد الشعر»[5] و«الحداثة الشعرية»[6] و«بدر شاكر السيَّاب»[7] و«الصورة الشعرية عند محمد علي شمس الدين»[8] و«الواقع المتصدع في شعر شوقي بزيع»[9] و...

2 ـ وهناك مجموعة من الدراسات النقدية، شكلت مراجع نظرية استفدت منها في فهم الأسلوبية والبنيوية، وقد أُغفل ذكرُ بعضها في المتن لعدم توفر المقتضى، غير أنها أسعفتني كثيراً في الممارسة النقدية. وتجدر الإشارة هنا إلى «علم الأسلوب»[10] و«الأسلوب، دراسة لغوية إحصائية»[11] و«الأسلوب، دراسة بلاغية تحليلية»[12] و«البنيوية»[13] و«حديث في الأسلوب»[14] و«الكتابة في الدرجة الصفر»[15] و«بنية اللغة الشعرية»[16] و«قضايا لسانية وحضارية»[17] و«مقالات في الأسلوبية»[18] و«التحليل اللغوي عند مدرسة أوكسفورد»[19] و...

3 ـ وسوى هذه المراجع، مراجع شكلت رصيدي الثقافي الذي أنطلق منه إلى العوارض. وليس هناك من كتابٍ محددٍ شكَّلها غير أن القرآن الكريم وسيرة الرسول والثقافة الإسلامية الشعبية بمجملها هي التي كوّنت المعيار اللاإرادي، والذي مهما حاولتُ أن أكون موضوعياً، يتدخّلُ للحدّ من الاغتراب عن الذات. ويشكل ـ إلى ذلك ـ الفكر القومي العربي بمختلف روافده ضابطاً لهذه المنظومة القيمية الفكرية، إذ إني من خلاله

(1) كمال أبو ديب.
(2) يمنى العيد.
(3) إعتدال عثمان.
(4) خالدة سعيد.
(5) إلياس خوري.
(6) (7) (8) علي مهدي زيتون.
(9) كامل الصاوي
(10) صلاح فضل.
(11) سعد مصلوح.
(12) أحمد الشايب.
(13) جان بياجيه، ترجمة: عارف منيمنة وبشير وبري.
(14) جورج بيمون، ترجمة: أحمد أحمد بدوي.
(15) رولان بارت، ترجمة: نعيم حمصي.
(16) جان كوهن، ترجمة: محمد الولي ومحمد عمري.
(17) (18) منذر عيّاشي
(19) صلاح إسماعيل عبد الحق.

أحاول أن أقرأ نصوص التراث والحداثة على طريق الإسهام العربي في بناء الحضارة الإنسانية القائمة على العدل ونصرة الحق.

4 ـ وتشكل المعاجم والموسوعات وكتب النحو والبلاغة أيضاً، مراجع ذات أهمية بالغة، وقد كان تقميش مادتها صعباً للغاية، واستحالةُ تحديد المطلوب منها مسبقاً، جعلها ملازمةً لي ما دمت منشغلاً في عملي، فكان فضلها كبيراً، وما جنيته من فوائدها كثيراً.

5 ـ وهناك أخيراً المراجع التي أخذت منها النصوص التي تعاملت معها. فهي باستثناء مرجع الأخنس التغلبي، مراجع أصيلة، ولا يقلل ذلك من كون «ديوان الحماسة» لأبي تمام مرجعاً ثقة، ولكن كان أولى بالباحث أن يجد ديوان الشاعر، وقد عجزت عن ذلك، حتى قرَّ في ذهني ـ وربما توهماً ـ أنه ليس من ديوان مطبوع له.

وهنا انتهز مناسبةً لأعتذر من كل الذين سبق لهم أن عاينوا النصوص التي عاينت، فلم يكن استثناؤهم لعلّة في معاينتهم، بل لكون المنهج المتبع هنا لا يقتضي الركون إلى أي نظرة مسبقة. بل يقتضي أن يكون النص نفسه مرجعاً وحيداً لقراءته ومعرفته. إذ إن النص الذي يحتاج لسواه كي يقدّم نفسه هو نص قاصر.

وأخيراً قبل أن يُرفعَ القلم تأبى التحيات المباركات والشكر الجزيل إلاّ توجهاً لأستاذي الجليل علي مهدي زيتون لما أبداه من اهتمام بهذا العمل، ولما أحاطني به من عناية وتشجيع وتوجيه. ولما أكسبني من ثقةٍ بالقيم ومكارم الأخلاق.

كما أشكر أستاذي الجليل الدكتور حسن عباس نصر الله، للجدّيّة التي تعاطى بها مع عملي، وأفادني كثيراً بملاحظاته القيّمة، وترشيداته البليغة.

لهما مني جزيل الشكر والامتنان.

سعد حسن كمّوني

جب جنّين ـ 1997

الفصل الأول

الرؤية العربية ومظهرها

الظاهرة الطللية

الرؤية ومظهرها

مدخل

قد يُتوهم، أننا بانطلاقنا إلى الظاهرة الطللية في النص العربي، ننطلق إلى تقليد أدبي تميّزَ به عصر انقضى بما له وعليه. وبغضّ النظر عن ملابسات هذا التوهّم، فإننا ننطلق إلى الظاهرة الطللية، من افتراضنا لها تمظهراً للرؤية العربية التي تنطوي بنيتها على السِمات الرئيسية لطريقة العربي في معاينة الوجود.

ونرمي من وراء انطلاقنا هذا إلى تأكيد أمرين هامين هما:

1 ـ إن مقتضى هذه الرؤية يكمن في طبيعة العلاقة المتوترة بين العربي والوجود.

2 ـ إن بنية هذه الرؤية، شكلتها تلك العلاقة المتوترة، فاتسمت باكتناه الصراع بين الثنائيات الضدّية المتكاثرة باستمرار الزمن، ونرمز إليها بالثنائية الضدّية الأم: «نهر/ رماد».

ولبلوغ مرمانا؛ وقفنا أولاً على ينبوع الرؤية، وثانياً على رؤية العربي، وثالثاً على مظهر هذه الرؤية في الظاهرة الطللية. وانضوى تحت

العنوان الثالث هذا التعريف للظاهرة الطللية، وموقعها في النقد الأدبي قديماً وحديثاً، وخلصنا إلى وجهة نظرنا الخاصة والتي نقدم فيها بعثية الرؤية العربية، وبالتالي بعثية الظاهرة الطللية.

1 - ينبوع الرؤية

سواء كانت رؤية الإنسان للكون من خلق ذهنه، أو استجابةً منه لأمر صادر إليه، فإن الحقيقة التي لا تقبل النقض هي أن الكون على نحو ما، هو من رؤية الإنسان مهتماً به. «فالاهتمام بصفةٍ عامةٍ جداً، يشمل تقريباً الطرق التي لا نهاية لها، التي تصطدم بها مصالح الإنسان مع الموجودات المحيطة من حوله»[1] الأمر الذي يعني أن «مصالح الإنسان مع «الموجودات» غير مستقرّة على نمط واحد فهي في حال تغير أو تطور إلى ما لا نهاية، ويشير هذا الأمر إلى تطور الاهتمام أو تبدله، وبالتالي تتحدّدُ الموجودات تبعاً للاهتمام. فمن هنا تنبع الرؤية إذن «حتى الصفات الجوهرية الأساسية (للأشياء)... تستمد أيضاً من خبرة الحياة اليومية»[2] التي يراكمها الاهتمام أو الطرق التي لا نهاية لها. وبغضّ النظر عن ذرائعية هذه النظرة فإنها تسلط الضوء على أهمية الاهتمام/ النفع في تشكيل رؤية الإنسان للكون. ويؤكد ول ديورانت: «لقد بلغت النار في أعين البدائيين من الغرابة والنفع حداً جعلها لديهم إحدى المعجزات التي تستحق أن تُتخذ إلٰها وتُعبد»[3]. إذن هوية النار الإلهية ليست مما هي عليه فعلاً إنما هي من اهتمام الإنسان بها، ورؤيته لها غريبة «نافعة». وأنها نافعة يعني أنها وسيلة. فلو رأينا إلى أشياء العالم وأعدنا تصنيفها أو النظر في أسمائها لوقعنا على حقيقة مؤداها أن العالم «إنما يوجد بوصفه عالم وسائل»[4] فالنار وسيلة والشمس والأنهار والحقول وكل شيء وسيلة. وإذا ما قلنا وسيلة فهذا يعني أن الإنسان كان في علاقته مع العالم يتجاوز الشكل

---

(1) جون ماكوري، الوجودية، ص119.

(2) تيودور أويزرمان، تطور الفكر الفلسفي، ص17.

(3) وِلْ ديورانت، قصة الحضارة، المجلد الأول، الفصل الثاني، ص22.

(4) حون ماكوري، م س، ص119.

المحدود لحواسه أو الهيئة المتعينة فيزيائياً لحواسه، وذلك من خلال انشغاله بالموجودات المحيطة من حوله فتغدو «امتداداً له»[1].

إذن الكون على نحوٍ ما، كما يراه الإنسان. وما تبدُّل الرؤية أو تطورها، إلاّ من تبدل الاهتمام أو تطوره. وهذا يقتضي تساؤلاً مهماً في هذا السياق، تُرى، هل طرأ أمر على الموجودات، فتغيّرت مصالح الإنسان؟ أم أن مصالح الإنسان تغيّرت فتغيّر اهتمامه بالموجودات، فكان تغيُّر الرؤية؟

قبل الدخول في التعامل مع هذا التساؤل، تجدر الإشارة إلى أن الغرض من مقاربتنا لينبوع الرؤية بعامة، هو الكشف عن رؤية الإنسان العربي للكون. لذلك سيقتصر تعاملنا مع التساؤل الآنف الذكر، على المجال الحيوي العربي حصراً.

سنبحث عن أهم مصلحة للإنسان مع الوجود لنقف على موقعها الحقيقي.

يحدثنا الجيولوجيون[2] عن تبدلات مناخية تعرّضَ لها سطح الأرض منذ ستمائة ألف سنة. ومنذ 18 ألف سنة والجزيرة العربية تعيش الدورة الدفيئة الثالثة، التي أعقبت دورة جليد «فرم» التي استمرت منذ 40 ألف سنة ق.م وحتى 18 ألف سنة ق.م. والتي خلالها كانت أوروبا مغطاة بالثلوج والجليد، والجزيرة العربية تنعم بالأنهار والأشجار ومختلف الزروع. وهناك دلائل تشير إلى أن الحضارة (زراعة الحبوب واستخدام الحيوانات المستأنسة) «قد ظهرت في العهود القديمة غير المدونة في بلاد العرب ثم انتشرت منها في صورة مثلث ثقافي إلى ما بين النهرين ومصر»[3] ويمكننا أن نحدد «العهود القديمة غير المدونة» في نهايات فترة الانقلاب

(1) م.ن، ص123.

(2) نقولا ناهض . . ، الموسوعة، 1/ 79، أحمد سوسة، حضارة العرب ومراحل تطورها، ص 61ـ 62ـ 63؛ هيئة الموسوعة الأميركية، الموسوعة الأميركية (بالإنكليزية) 14/ 698 وما بعدها.

(3) ول ديورانت، قصة الحضارة، 2/ 43.

المناخي سبعة آلاف إلى عشرة آلاف ق.م. وقد «عثر رجال شركة النفط العربية السعودية الأميركية حديثاً على صهاريج أرضية متصلة بعضها ببعض بأنفاق وعليها فتحات من مواضع متعددة لاستقاء الماء منها. عثروا عليها في القطيف والإحساء وفي الفلج وأواسط نجد وأماكن أُخرى تُعد اليوم من المناطق الصحراوية»[1]. وبلا شك إن تقلبات المناخ التي حولت الثلاجات الشمالية إلى ما هي عليه اليوم، وحوّلت الجنات الخضراء في شبه الجزيرة العربية إلى صحاري قاحلة قد «عرّضت الكثير من الأفراد لكوارثها. وبذلك مارست الطبيعة اصطفاء اصطفاء لا ضوابط له. وخلال هذا الاصطفاء صار البشر ـ في شروط وجودهم الجديدة ـ يلاحظون بعمق أكبر، وانفعال أشد مأساةَ الموت التي تجعل الآخر محل تعاطف، وتضع الذات الفردية بالتجربة في حالة انتظار لتلك المأساة، وفي تصورنا إن هذا قد دفع بقوة العقل إلى نشاط لإدراك ماهية الموت كفاجعة وكتحول (كذا) غامض من الحياة النشطة إلى الخمود النهائي»[2].

طبعاً إن ما تقدّم يوحي أن أمراً طرأ على الموجودات فتغيرت مصالح الإنسان. ولكن المسألة ليست بهذا القدر من الصرامة، فالموجودات تغيّرت، نعم. ومصالح الإنسان مع الموجودات المتغيرة قد تغيرت. ولكن العبارة الأكثر دقة هي أن الإنسان قد وعى مصلحته وذلك أنها كانت قائمة ولكنه لم يكن واعياً لها. ولا ينفي هذا أثر التقلبات المناخية في جلاء اهتمام الإنسان. ولكن المسألة تتعلق بتمايز بين جماعات في أمكنة متشابهة تعرضت في زمن واحد إلى تقلبات مناخية واحدة فهل كانت رؤيتها تبعاً لذلك واحدة؟ لا أظن ذلك. وموضوع البحث لا يقتضي التبحر لتأكيد ما أظن. بل تكفي الإشارة هنا إلى اختلاف اللغات والأديان والفنون بوصفها سجلات للرؤى. والفرق بينها ليس فرقاً بالرتبة إنما هو فرق بالهوية فقط.

وبالمحصلة إن وجوداً طبيعياً قلقاً لا يمكن أن يكون فيه إنسان مطمئن. فتقلّبُ أحوال الكون عامل تهديد مستديم للإنسان. وهنا يتأكد لنا

---

(1) جواد علي، المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام، 1/ 1ـ 10ـ 102.

(2) أحمد يوسف داود، الميراث العظيم، ص 68ـ 69.

أن مصالح الإنسان في الشروط الجديدة هي في السعي من أجل البقاء في مواجهة الفناء. وهذا ما يجعل رؤيته مطبوعة بهذه الثنائية الضدية، فلا يرى الوجود إلاّ من خلال التضاد بين البقاء والفناء فيكون ذلك أوّل تمظهر ملحوظ لهذه الثنائية، بعد خروجه من أنهار شبه الجزيرة العربية إلى رمادها. إنه وجود خاص بجماعة، كما أنها جماعة خاصة بهذا الوجود. البقاء والفناء ثنائية ضدّية لكل الرؤى ولكن رؤية العربي للوجود من خلالها تميزت عن غيرها ولا أدعي امتيازها. فقط «بدون العالم لا وجود للشخص أو الذات البشرية وبدون الذات البشرية أو الشخص الإنساني لا وجود للعالم»[1] الأمر الذي يعني وجود عوالم متعددة بتعدد الأشخاص أو الذوات البشرية. وبما أن الوجود الطبيعي المتغير، لا يشكل تهديداً أو تحدياً للشخص منعزلاً، الأمر الذي ينفي وجود مصلحَةٍ شخصيةٍ مستقلةٍ تمام الاستقلال، بل يكون التحدي لجماعة يندرج الشخص في وحدتها بمقتضى الوحدة المتشكلة من تجانس «الذكريات والتصورات والقيم والرموز والتعبيرات والإبداعات التي تحتفظ لجماعة بشرية تشكل أمة أو ما في معناها بهويتها الحضارية في إطار ما تعرفه من تطورات بفعل ديناميتها الداخلية وقابليتها للتواصل والأخذ والعطاء»[2] فالعناصر هذه بوصفها عناصر حفظ الهوية للجماعة ـ أي جماعة ـ تؤلف مرجعية الاهتمام، وبالتالي ينبوع الرؤية.

2 ـ رؤية العربي

إذ يقدّم القرآن الكريم للعربي، مبتدأ وجود الإنسان على سطح الأرض، على أنه خروج من الجنة، فإنما ذلك منه بمقتضى قدرة العربي على التصور والفهم. فهو قرآن عربي صريح ﴿إِنَّآ أَنزَلْنَٰهُ قُرْءَٰنًا عَرَبِيًّا لَّعَلَّكُمْ

(1) جان بول سارتر، الوجود والعدم، ص104.

(2) محمد عابد الجابري، الثقافة العربية اليوم ومسألة الإستقلال الثقافي، بحث مقدّم في الندوة الفكرية التي نظمها المجمع العلمي العراقي بمشاركة المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم في بغداد 19 نيسان 1993م وقد صدرت البحوث في كتاب عن مركز دراسات الوحدة العربية في بيروت تحت عنوان «وحدة الثقافة العربية» 1994.

﴿تَعۡقِلُونَ﴾[1] توافقاً مع الغرض الذي من أجله يرسل الله الأنبياء والرسل ﴿وَمَآ أَرۡسَلۡنَا مِن رَّسُولٍ إِلَّا بِلِسَانِ قَوۡمِهِۦ لِيُبَيِّنَ لَهُمۡۖ﴾[2].

العربي يعرف معنى الخروج. وما معاناته في الصحراء بمواجهة القحط إلا من أثر الخروج من جنات شبه الجزيرة العربية وأنهارها إلى الصحراء وَحَرّاتها، حيث تلحظ بوضوح آثار البراكين والزلازل واحتراق الأرض بالنار[3].

وفي قراءة تحليلية متأنية للآيتين اللتين قدمتا مبتدأ وجود الإنسان، يمكننا أن نقف على أكثر من دلالة: ﴿وَقُلۡنَا يَٰٓـَٔادَمُ ٱسۡكُنۡ أَنتَ وَزَوۡجُكَ ٱلۡجَنَّةَ وَكُلَا مِنۡهَا رَغَدًا حَيۡثُ شِئۡتُمَا وَلَا تَقۡرَبَا هَٰذِهِ ٱلشَّجَرَةَ فَتَكُونَا مِنَ ٱلظَّٰلِمِينَ فَأَزَلَّهُمَا ٱلشَّيۡطَٰنُ عَنۡهَا فَأَخۡرَجَهُمَا مِمَّا كَانَا فِيهِۖ وَقُلۡنَا ٱهۡبِطُواْ بَعۡضُكُمۡ لِبَعۡضٍ عَدُوّٞۖ وَلَكُمۡ فِي ٱلۡأَرۡضِ مُسۡتَقَرّٞ وَمَتَٰعٌ إِلَىٰ حِينٖ﴾[4].

الآية 35 تقدّم لنا آدم وزوجه في الجنة بموجب أمر من الله. والجنة في القرآن الكريم ﴿فِيهَآ أَنۡهَٰرٞ مِّن مَّآءٍ غَيۡرِ ءَاسِنٖ وَأَنۡهَٰرٞ مِّن لَّبَنٖ لَّمۡ يَتَغَيَّرۡ طَعۡمُهُۥ وَأَنۡهَٰرٞ مِّنۡ خَمۡرٖ لَّذَّةٖ لِّلشَّٰرِبِينَ وَأَنۡهَٰرٞ مِّنۡ عَسَلٖ مُّصَفّٗىۖ وَلَهُمۡ فِيهَا مِن كُلِّ ٱلثَّمَرَٰتِ﴾[5]. والعنصر البارز في بنية هذه الآية هو المفردة «أنهار» إذ تكررت أربع مرّات مجموعةً بوصفها مما في الجنة. وأظن ذلك لكونها مطلباً عربياً ملحّاً وأن الجنة سكن لآدم فذلك دلالة على النعيم النهري.

والطلب/ الأمر الثاني المسند إلى آدم وزوجه ﴿كلا منها رغدا حيث شئتما﴾. فمفردة «رغداً» تشكل نقيضاً حيوياً للشقاء والتعب المتحصل لدى العربي في سعيه لتأمين قوته.

وأخيراً ينهاهما عن مقاربة «هذه الشجرة» لأن جزاء ذلك حدوث كون

---

(1) قرآن كريم، 12. 2.

(2) م.ن، 14. 4.

(3) أفلاطون، طيماوس، ت، فؤاد جرجي بربارة، ص191 وما بعدها.
فيليب حتّي، أدوار جرجي، جبرائيل عبد النور، تاريخ العرب، ص43.

(4) قرآن كريم، 2. 35، 36.

(5) م ن، 47: 15.

جديد لهما مغاير لكونهما في رغدِ النعيم النهري.

بغضّ النظر عن «الشجرة» ونوعها فإن عدم الاقتراب هو شرط الإقامة في هذه الجنة.

تقدّم لنا الآية 36 آدم وزوجه وقد وقع عليهما فعلٌ مسندٌ إلى الشيطان. والشيطان مخلوق من نار ﴿أَنَا۠ خَيْرٌ مِّنْهُ خَلَقْتَنِى مِن نَّارٍ وَخَلَقْتَهُۥ مِن طِينٍ﴾[1].

الفعل «أزلّ» هو الفعل المسند إلى الشيطان، وقد وقع على آدم وزوجه في النعيم النهريّ فعقبه فعل آخر مسند إلى الشيطان وقد وقع عليهما أيضاً، هو الفعل «أخرج». ونفهم من ذلك أن النار/ الشيطان حوّلت آدم وزوجه عما كانا فيه.

وتتابع الآية ﴿وَقُلْنَا ٱهْبِطُوا۟﴾. فالفعل «اهبطوا» يشير إلى منزلةِ الجنة ومنزلة المآل. أما الإسناد ﴿بَعْضُكُمْ لِبَعْضٍ عَدُوٌّ﴾، نفهم منه الغرض من إلقائه، في تحديده لطبيعة الإقامة خارج الجنة، إذ يقدّم الإنسان والشيطان = الطين والنار في حالة عدائية دائمة.

وتختم الآية هذه الحدثَ بالتقرير أن الإقامة في الأرض خارج الجنة مؤقتة.

والدلالة الناشئة من هذا التقديم لمبتدأ وجود الإنسان في الأرض، أنه يماثل مبتدأ وجود الإنسان العربي في الصحراء عقب الانقلاب المناخي، الذي حوّل الإنسان العربي، عن النعيم النهري، إلى الحرّات والصحاري. الأمر الذي يشير إلى كون الإنسان العربي يرى الوجود (مبتدأه ومنتهاه) من خلال علاقته بالمكان/ الصحراء.

المكان/ الصحراء، رماد جنة. في بعض مجالاته واحات، وأكثر أمدائه رماد «قد يصيبها في بعض السنين أمطار تكفي لتغطيتها ببساط من الخضرة، يحوّلها جنّة للإبل والأغنام»[2] كصحراء النفود أو الدهناء التي

(1) قرآن كريم، 38: 76.

(2) فيليب حتّي، ص41.

تصيبها أمطار موسمية يغشاها البدو بمشايتهم في الموسم ثم تعود في الصيف إلى خوائها. وهناك حرات لا تعرف الأعشاب. وقد ذكر ياقوت في معجمه قرابة «ثلاثين حرّة»[1].

«الصحراء عدوٌّ لا تعطي وهي مكان التغيير والغياب»[2] في هذا المكان تكون المعضلة الوجودية المتمثلة في صراع البقاء ضد الموت، أكثر فجائعية وأشد انفعالاً وتأثيراً، وتأسيساً عليه تتبنى كل نشاطات الإنسان ورؤاه. يقع العربي على المكان وقد ارتدى حلل الجنة، سرَت في أعراقه المياه حياةً غنية. ولكن الإقامة مؤقتة؛ فالمكان يتراجع عن نهريته ويدخل في رماد يقذف بالإنسان من جديد إلى الكفاح المرير ضد الرماد، فيظعن إلى جنةٍ أخرى، قد يجد فيها من سبقه إليها، الحاجة تلح عليه فيختار الغزو، يختار الدم ثمناً لهذه الجنة. وهكذا يغزو ويُغزى، يقيم ويظعن، يقتُل ويقتَل.. كلها أفعال تخلف بحركتها أطلالاً تشير إلى حياةٍ كانت. والوقوف عندها يفتح في الزمن نافذة مشرّعة على الماضي السعيد، يدخل العربي منها، فيرى ذاته في هذا المكان وقد وقّع الهناء/ الرغد إيقاعاته فوق المكان. وليعرف ذاته أكثر، يسعى إلى «معاودة الوجود وسط هذا الغبار من الأحداث»[3] يعاود الوجود فينساح في الأرض باتجاه المكان/ النهر، مخلفاً وراءه المكان/ الرماد ويؤسس الحضارات النهرية في العراق والهلال الخصيب ومصر. وكانت تلك الهجرات من جزيرة العرب «تشكل بحد ذاتها تحركات قومية ثقافية تستهدف بالدرجة الأولى الحفاظ على الكيان الحضاري الذي أقامه العرب في جزيرتهم خلال فترة العصر الجليدي الأخير»[4] وكذلك انساح في داخل جزيرته من واحة إلى واحة يؤسس الحواضر أو يتبدّى متنقلاً من مرعى إلى مرعى، وفي كل انسياحاته وإقاماته يواجه النار/ الموت، فلا يبقى إلاّ لأنه منتصر، لذا، يغدو المكان ـ على هشاشته ـ مجالاً لتحقيق الذات التي اتحدت بالبطولة، لأن هذا

---

(1) ياقوت الحموي، معجم البلدان، 2، 245ـ 250.

(2) أدونيس، مقدمة للشعر العربي، ص15.

(3) غاستون باشلار، جدلية الزمن، ص49.

(4) د. جواد علي، م.س، ص83.

المكان كما يقول أدونيس: «لا ينتج أي شيء إلاّ بالقوة»[1].

إذن، رؤية العربي مطبوعة بسعيه إلى الانتصار، انتصار على الجفاف، انتصار على الظعن، انتصار على الآخر، انتصار على ظواهر الطبيعة بأن يعيد تصنيفها بين عدو وحليف.. تنطلق هذه الرؤية من حاضر الانهدام، إلى غدٍ يأخذ ملامحه من الماضي المفعم بالحياة الهنيئة. إنها رؤية بعثية يشكل الماضي في بنيتها شاهداً على المستقبل، لا يُسترجع كل الماضي، فقط ما تحتاج إليه مقاومة الجفاف والظعن و.. يعني من زاوية الاهتمام. وبذلك نفهم مكونات الرؤية من خلال معاينتها للأشياء التي ما كانت لتحظى بالانتباه لولا خلل ما اعترضها، هذا الخلل هو مدعاة التذكر هو الزلزال الزمني بتعبير باشلار: «حتى نشعر أننا عشنا زمناً ـ وهو شعور غامض دائماً ـ لا بد لنا من معاودة وضع ذكرياتنا شيمة الأحداث الفعلية، في وسط من الأمل والقلق في تماوج جدلي فلا ذكريات بدون هذا الزلزال الزمني بدون هذا الشعور الحيوي»[2] إذن تتعامل الرؤية مع الماضي بمقتضى الزلزال الذي استرجعه. وذلك بمواجهة الحاضر الخرب لتأخذ مقاومةُ الخرابِ شحناتِ أملٍ من ذلك الماضي.

الجنة هي منتهى السعي، الجنة حلم نهري، ودون الجنة (أرضية كانت أم سماوية) موت قد يطغى ارتقابه على مآله فيخمد الإنسان، يخضع لعسف المكان والزمان، فتكون رؤيته قاتمة لا تكافؤ فيها بين طرفي الثنائية الضدية، وقد يتمثل ذلك خضوعاً لما تُتيحُه الأمكنة والأزمنة بشحها المعهود. فالإنسان ذلك يرتقب وهو مسحوق بالشعور بالعجز.

نعم، دون الجنة موت ولكنه، أيضاً، قد لا يطغى ارتقابه، بل يكون الارتقاب «ذريعة لأجل معاناة الماضي، صحيح إنه رغبة خائبة، لكنه أيضاً شعور مرير بالزمن الذي تحطم»[3].

ولأن رؤية العربي مطبوعة بالسعي إلى الانتصار، فإنها تَمثُّلٌ للمواجهة

---

(1) أدونيس، م.س، ص15.

(2) جاستون باشلار، م.س، ص47.

(3) رينيه بواربيه، Essaie sur quelques remarques des notions d'espace et de temps P:64 (René Poirier).

بين النهر والرماد أو بين البعث والدثور. وهي ترتكز على إرادة القوة في حالة الضعف، لتحقيق الذات في مواجهة شح المكان وكرّ الزمان والحدثان.

3 ـ مظهرها في الظاهرة الطللية

لقد صار بوسعنا أن نتعامل مع الظاهرة الطللية في النص العربي، على أنها اكتناه لهذه الثنائية الضدية المكوّنة لرؤية العربي، نهر/ رماد أو بعث/ دثور. وقبل دخولنا في غمار هذا التعامل، يجدر بنا أن نعرّفها ونحددها، ثم نتلمس الطريق إليها في النقد الأدبي العربي، قديمه وحديثه، وبعدها نقدّم وجهة نظرنا حيالها.

1 ـ تعريفها

الطللية هي المنسوبة إلى الطلل، والطلل في المعاجم «ما بقي شاخصاً من آثار الديار» و«الطلل من الدار ونحوها، موضع مرتفع في صحنها يُهيأ لمجلسِ أهلها، أو يوضع عليه المأكل والمشرب» و«الطلل من السفينة، جِلالها» و«الطلل، الطريء من كل شيء» ويقال: «مشى على طلل الماء أي على ظهره»[1].

بالنظر إلى ما قالته المعاجم، نلاحظ أن اللغة قد جعلت لفظة واحدة «طلل» للدلالة على ما بقي شاخصاً من آثار الديار، والطريء من كل شيء. وعندما يكون الأمر كذلك، فلا بد من وجود قرابة بين هذين المعنيين. الأمر الذي يثيرنا باتجاه البحث عنها، لعلها تفيدنا في إنتاج تعريف للطللية يرضي طموحنا.

وقبل المغامرة بالبحث عن تلك القرابة، تستوقفنا القرابة ما بين سائر المعاني التي دلت عليها لفظة «طلل» وهي:

ـ ما بقي شاخصاً من آثار الديار.

---

(1) ابن منظور، لسان العرب 11: 405؛ الفيروز أبادي، القاموس المحيط، 4: 8، مجمع اللغة العربية، المعجم الوسيط، 2: 570.

ـ موضع مرتفع في صحن الدار يهيأ لمجلس أهلها، ويوضع عليه المأكل والمشرب.

ـ جلال السفينة (الغطاء) = ما يجعل فوق الشيء فيواريه ويستره.

ـ ظهر الماء.

فكل هذه المعاني لها صفة «البروز والظهور» وأن يقال: ما بقي شاخصاً من آثار الديار، ففي ذلك بروز وظهور معاند للدثور. وأن يقال: موضع مرتفع في صحن الدار، يهيأ لمجلس أهلها، أو يوضع عليه المأكل والمشرب، ففي ذلك إشارة إلى ظهور أهلها، أو علة بقائهم اتكاءً على مرتفع يعاند الانبساط. وأن يقال: جِلال السفينة. ففيه ظهور معاند للتواري والاستتار. وأن قال: مشى على ظهر الماء، ففي ذلك معاندة لطبيعة العلاقة بين الماء ومن يمشي عادة عليها.

إذن القرابة بين هذه المعاني أنها كلها على صفة «الظهور المعاند» فهل القرابة نفسها مع القول إن الطلل: الطريء من كل شيء؟ ولم يقل كل شيء طريء. وفي ذلك إشارة إلى أن الشيء المعني بعضان، بعضٌ طريء وبعضٌ يابس. وظهور الطريء معاندة لليباس. والطريء هو الليّن والغضّ، فيه دلالة على الحياة برؤية عربية ميتافيزيقية. فهل نلمس تأسيساً على ذلك أن ما بقي شاخصاً من آثار الديار، هو طراوة معاندة لليباس، أي هو الحياة مجازاً في مواجهة الدثور حقيقة؟ ربما.

إذن، الطلل هو الظاهر المعاند للدثور. والطللية هي نسبة إلى الطلل، وقبل النطق بتعريف «الظاهرة الطللية في النص العربي» ينبغي بلورة معنى «الظاهرة».

الظاهرة في المعاجم[1] هي: من الشيء أعلاه، ومن العيون: الجاحظة، ومن الأرض: المشرفة والظاهرة: الأمر ينجم بين الناس (محدثة) والظاهرة الجوية: ما يؤثر في البصر والخيال من أفاعيل الطبيعة (محدثة). وقياساً: الظاهرة الطللية هي ما يؤثر في البصر والخيال من

(1) المعجم الوسيط، ص584.

أفاعيل الطلل. أما الظاهرة الطللية في النص العربي، فهي: ما يعرض للمتلقي من مؤثرات في بنية النص من أفاعيل العناصر المنسوبة إلى الطلل أو المتعلقة به حقيقة أو مجازاً.

وبقراءة للطلل على ضوء فهمنا لمفردة «ظاهرة»، نستنتج أن الطلل في السياق الموضوعي «ظاهرة» وإن كان لذلك من دلالة، فهي كونه «ظاهرة» يمكننا موضوعياً ـ أيضاً ـ أن نستند إلى خيالنا كما نستند إلى بصرنا في تشكيله، وبذلك يتعدى كونه مشهد خراب، إلى كون جديد، بنيتُه مشاهد متعددة، تسهم في إنمائها الإقامة القلقة، والرحيل المستديم، والمرأة/ الحبيبة الغائبة. وهذا ما يجعلنا ننفر من حصر «الظاهرة الطللية» في السياق الفني، بمشاهد الانهدام والأثافي والنؤي أو ما تعلّقَ بها مباشرة. بل هي أفاعيل العناصر المنسوبة إلى الطلل حقيقةً أو مجازاً.

وقد يحتج على هذا التعريف لجهة إمكانياته التي تجعل من القصيدة بأكملها ظاهرة أو ظواهر طللية. وهذه المسألة هي ما سأحاول إثباته في التحليل البنيوي لبعض القصائد. وأقول أكثر من ذلك إن الظاهرة الطللية لم تغب عن القصيدة العربية بل هي لم تخرج من العقل العربي وهذا ما يبرر زعمنا، بإمكانية فهم المنجز الأدبي العربي، من الجاهلية حتى يومنا هذا، من خلال الرؤية المتشكلة من ثنائيةٍ ضدّيةٍ هي نهر/ رماد أو بعث/ دثور.

2 ـ موقعها في النقد الأدبي

إن أهم القضايا التي تعامل معها النقد الأدبي القديم، منذ مطلع القرن الثالث الهجري هي قضايا اللفظ والمعنى، والمطبوع والمصنوع، الوحدة والكثرة، الصدق والكذب، المفاضلة والموازنة بين شِعرين أو شاعرين، السرقات، عمود الشعر، العلاقة بين الشعر والدين أو الشعر والأخلاق»[1] فنلاحظ أن ظاهرة استهلال معظم القصائد بذكر الأطلال، لم تستأثر باهتمام النقد، إلاّ من باب الكلام على موضوعات الشعر، كما عند

(1) راجع إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ص30 وما بعدها

الناشيء الأكبر(1)، أو من باب الكلام الفني على ابتداءات الأشعار بعامة، ووصفها بالحسْن أو الجودة أو الأحسن أو الأجود كما عند ابن المعتز، وابن طباطبا، وعبد العزيز الجرجاني، وأبي هلال العسكري، وابن رشيق، وابن الأثير، والخفاجي(2).

ومردّ عدم اشتمال قضايا النقد القديم على قضية الابتداءات الطللية، إلى كونها قضايا ينظر إليها من زاوية اهتمام، حتمتها ظروف النشاط الفكري إذّاك، حيث «إن النقد الأدبي ولد في أحّضان الاعتزال، والمتأثرين به سواء كان التأثر موجباً أو سالباً»(3) ولهذه الأحضان أهمية بالغة في توجيه النقد الأدبي عند العرب لقرون عدّة. فالاعتزال رائد علم الكلام الذي أعطى للعقل دور الأولوية في فهم الأمور «وقد استفادت هذه (المدرسة الكلامية) بعضاً من أصولها ومسائل بحثها عن طريق كفاحها ضد المانوية»(4) والتيارات الفكرية الوافدة والتي بدأت تشكل تحدياً لإعجازية القرآن ما اقتضى الرد اعتماداً على تأسيس نظري للبحث عن مكامن الإعجاز وبالتالي مكامن المزية بتعبير القدماء(5).

هذا فضلاً عن كون النقد تأثر بنشأته، هناك جانبٌ لا يقل أهمية في هذا المجال، وهو المعيارية التي كانت تحكم نظرتهم إلى النص حتى لا يعود ظاهرة يمكن أن تُدرس «من دون أي افتراض مسبق، وتكتفي بوصفها كما تبدو»(6). فمدارس علم الكلام اقتضتها الحاجة إلى إثبات الذات في مواجهة الآخر. وقد نشأ النقد في أحضان هذه المدارس منتهجاً مناهجها في التفكير فتؤدي إلى ما أدت إليه من إبداعات نقدية تعتبر رائدة في الحقل الألسني والأسلوبي والدلالي. لذا؛ تعد معاينَةُ الظاهرة الطللية حقيقة لا

---

(1) إحسان عباس، م.س، ص 65.

(2) البديع ص133، عيار الشعر ص122، الوساطة ص48، كتاب الصناعتين ص431، العمدة 219، المثل السائر 69ـ 97، سر الفصاحة ص215.

(3) إحسان عبّاس، م.س، ص16.

(4) كارلو نلينو، نقلاً عن «المعتزلة ومشكلة الحرية الإنسانية»، محمد عمارة، ص16.

(5) راجع علي مهدي زيتون، إعجاز القرآن وأثره في تطور النقد الأدبي.

(6) جان فراسوا ليوتار، الظاهرتية، ص6.

تؤدي إليها مناهج التفكير في ذلك الزمن، إذ ليس هناك ما يقتضيها في معرض الرد على المانوية أو في معرض البحث عن الأولوية للفظ أو للمعنى وهذا ما يقرره ليوتار بقوله «لا وجود لحقيقة مستقلة عن مناهج التفكير التي تؤدي إليها»[1].

ويستوقفنا من آراء النقاد القدماء، رأي **أبي محمد عبد الله بن مسلم بن قتيبة** (213 ـ 276 هجري) الذي يقول: «سمعت أهل الأدب يذكر أن مقصد القصيد إنما ابتدأ فيها بذكر الديار والدمن والآثار فبكى وشكا، وخاطب الربع واستوقف الرفيق ليجعل ذلك سبباً لذكر أهلها الظاعنين عنها، إذ كان نازلة العمد في الحلول والظعن على خلاف ما عليه نازلة المدر، لانتقالهم من ماء إلى ماء، وانتجاعهم الكلأ، وتتبعهم مساقط الغيث حيث كان، ثم وصل ذلك بالنسيب... ليميل نحوه القلوب...»[2].

إن ابن قتيبة إذ يورد هذا النص، على أنه منطوق بعض أهل الأدب في زمانه، فهو بذلك يؤكد تداول أهل الأدب، أو بعضهم على الأقل، لقضية الابتداءات الشعرية. وهذا التداول، لا ينفي ما ذهبنا إليه قبل قليل، في تأكيد أثر المدرسة الكلامية على صرف النقد عن البحث في مثل هذه الأمور. فذلك أن ما أورده ابن قتيبة، لا يعدو كونه تداولاً شفوياً، أقرب إلى الملاحظات منها إلى البحث العميق. وكون هذا المنطوق قد أثبته ابن قتيبة دونما تعليق، فهو دلالة على اعتماده. لذا، يحق لنا أن نعده رأياً صريحاً له.

وتكمن أهمية هذا الرأي، في كونه يرد علة الابتداء بذكر الديار والدمن والآثار، إلى مقتضى نفسي، فهو الحاجة إلى ذكر أهلها الظاعنين. وهنا يمكننا أن نلاحظ المواجهة بين الرماد والنهر. فقد شخص هذا الرأي رؤية الشاعر، بملاحظته ذكر الخراب الثابت سبباً لذكر الحي المتنقل. وإن دلت هذه المسألة على شيء، فإنما تدلّ على بعثية الرؤية، التي تخرج الحيّ من الميت على مستوى التفكير.

---

(1) م.ن، ص10.

(2) إبن قتيبة، الشعر والشعراء، 1: 20.

صحيح أن ابن قتيبة لم يفصّل الأمر، ولكنه برأيه هذا، قد وضع أمامنا حقيقة كبرى مؤداها أن الشاعر يركّب ماضيه، يركّب ذاكرته تركيباً، وهذا ما أطلق عليه «برادين» اسم الذاكرة المنطقية، وهي الذاكرة التي تحتفظ من الماضي بالعلاقات السببية ثم «تعيد تركيب هذا الماضي بمساعدة هذه العلاقات»[1].

ويفرق ابن قتيبة في هذا النص بين ابتداءات الحضر وابتداءات البدو، ويرد ذلك إلى طبيعة الحياة العربية. وهذا ما يؤسس في ذات الشاعر دافعاً ذاتياً للتعبير عن رؤيته. ويؤكد وجود واقع آخر، هو المتلقي، المعني أيضاً بالعلاقة بين الخراب والظاعنين فيكون دور الشاعر هنا، إيقاظ الكامن أو المتخفي، بأن يصل ابتداءه بالنسيب «ليميل نحوه القلوب» وهذا يشير إلى وظيفة الشاعر بين المتلقين، وحرصه على مكانةٍ مرموقةٍ في مجتمعه. وعندما يكون الآخر حاضراً في ذهن الشاعر لحظة الإبداع، ففي ذلك دليل على انتماء الشاعر إلى جمهوره والتزامه بقضاياه.

أما **أبو علي الحسين بن رشيق القيرواني الأزدي** (390 ـ 456 هجري) فقد علل الابتداء بذكر الديار بقوله: «كانوا قديماً أصحاب خيام يتنقلون من موضع إلى آخر، فلذلك أول ما تبدأ أشعارهم بذكر الديار، فتلك ديارهم وليست كأبنية الحاضرة»[2]. وهو بذلك يعطي لنمط العيش موقعه المرجعي في ذكر الطلول، وإذ ينفي المشابهة بين ديار القدماء وأبنية الحاضرة، فذلك إشارة منه إلى أثر نمط العيش في موضعةِ المكان لدن الشاعر. فالمكان أليف جداً ونستطيع أن نفهم هذه الألفة التي أوحت بها عبارة ابن رشيق من خلال قراءتنا لقول «سان بيف» بعد أن يصف مكان الطفولة: «ليس لك يا صديقي الذي لم تزر هذا المكان، وحتى لو زرته، فإنك لن تستطيع أن تحس الانطباعات، وترى الألوان مثلي أنا والتي أطلب المعذرة لوصفها بهذا التفصيل، ولا تحاول أن ترى ذلك كله بما قلته أنا، دع الصورة تطفو في داخلك. دعها تعبر خفيفة فأقل القليل

(1) جان كلود فيّو، الذاكرة، ص50.

(2) إبن رشيق، العمدة، 1: 226.

منها يكفيك»[1].

وتأسيساً عليه يمكننا أن نعمق فهمنا لقول ابن رشيق: «فلا معنى لذكر الحضري الديار إلاّ مجازاً»[2].

إن ابن رشيق يرصد في العمدة[3] العناصر المكوّنة لابتداءات القصائد البدوية والحضرية ولكنه يضن بدراسته لتلك العناصر في مظانّها، ويكتفي بسردها. وهذا الجهد لا يعدو كونه تقديم مادة أولية للدرس، قد تسهل الطريق أمام الباحث المتعمق.



أما في العصر الحديث، فقد بدأ التعاطي مع الظاهرة الطللية. بوصفها ظاهرة تميزت بها مقدمات الشعر الجاهلي أولاً ثم التقليدي تالياً. وقد بدأ هذا التعاطي، على شكل ملاحظات يوردها بعض مؤرخي الأدب، في جملة ملاحظاتهم للتأليف الشعري الذي يطبع الشعر الجاهلي. فيقول بروكلمان: «القصيدة الجاهلية المؤلفة على نظام دقيق ينبغي استهلالها بالنسيب والحنين إلى الحبيبة النائية، ذلك الحنين يعتري الشاعر عند رؤيته أطلالها الداثرة وهو راكب في القفار»[4].

فالذي اقتضى هذه الملاحظة، حاجة بروكلمان إلى الكلام على القصيدة «المؤلَفة من نظام دقيق» أي لم تكن الحاجة إلى كلام على الظاهرة الطللية، هي التي اقتضت هذه الملاحظة. وهذا الأمر يجعل منها على دقتها، غير ذات قيمة متميزة بكثير عما أورده الأقدمون. أما الرأي الذي تناول الظاهرة الطللية لذاتها، فهو رأي المستشرق الألماني «فالتر براونه» الذي نشر مقالةً[5] بعنوان «الوجودية في الجاهلية» سنة 1963، وتناول فيها رأي ابن قتيبة واستغربَ منه أن يجعل علة الابتداء بالنسيب، حاجة الشاعر

(1) نقلاً حرفياً عن غاستون باشلار، جماليات المكان، هامش ص50.
(2) إبن رشيق، م.س، ص.ن.
(3) م.ن، ص218، وما بعدها
(4) كارل بروكلمان، تاريخ الأدب العربي، 1: 59.
(5) فالتر براونه، مجلة المعرفة، السنة الثانية، العدد الرابع، دمشق 1963.

«ليميل نحوه القلوب»[1] مؤكداً «أن قطع النسيب التي تطالعنا في صدور قصائد الجاهلية، ليست وسيلة إلى غاية أبعد منها، وإنما هي غاية في نفسها»[2]. وأنها كذلك يعني الإشارة إلى استحقاقها الدرس والنظر بوصفها ظاهرةً تكتنه أمراً ما، وتعبّر عن قصديّة الشاعر في اعتمادها تمظهراً لرؤيته التي تصدر عن غرض واحد هو «اختيار القضاء والفناء والتناهي»[3] ويأخذ «براونه» حجته لوجود هذا الغرض المرجعي في ذات الشاعر، ترداده لعبارات مثل «عفَت الديار، درست الدمن، امّحت الرسوم، الحياة تفنى تحت جبر القضاء وظلم المنيّة، الموت القريب، تحت صروف الدهر العاتي، وما أرهب الحياة»[4] إنها عبارات تنم عن مواجهة دائمة مع الفناء. وإذ تشتمل المقدمات الطللية على ذكر هذه الأحوال مع ذكر الحبيبة النائية. فإنما بذلك يعلن ببينها خوفه من تماثل حياته مع الديار التي تخيم عليها تجربة التناهي المحقق، وهذا ما يجعل من القصيدة موقفاً.

وتأسيساً على رؤيته الوجودية، يؤكد براونه: «أن الشاعر الجاهلي، هو رجل مجدد فإنه بعدما نظر إلى تهديد الوجود بجرأة أكيدة، اكتسب نشاطاً جديداً، عزماً قوياً. إن العزم على الحياة والعمل، ليس ممكناً إلاّ إذا أدرك الإنسان أن وجوده محدود متناهٍ وأنّ كل إمكانات العمل تقع في هذا الحدود. والإنسان ملزم بتحقيق هذه الإمكانات، هذا هو ما أراه في أبيات القدماء، ولذلك أعتقد أن هذا الشعر المهدد بالنسيان، شاهد على ما يحرك تاريخ الإنسان»[5].

إنها ـ بلا شك ـ نظرة جديدة إلى شعراء المقدمات الطللية، ترى في القصيدة موقفاً أنتجته العلاقة المتوترة بين الشاعر والوجود. ويوحي هذا الرأي بفردية الشاعر في جانب منه، ولكن هذه الفردية تنضوي فيها مخاوف الجميع، ومعاناة الجميع بمواجهة التهديد.

---

(1) إبن قتيبة، م.س، 1: 20.

(2) فالتر براونه، م س، ص 156ـ 161.

(3) م.ن، ص.ن،

(4) م.ن، ص.ن.

(5) م.ن، ص159.

الشاعر الجاهلي، شاعر شفوي، «وتفترض الشفوية السماعَ، فالصوت يستدعي الأذن، أولاً، ولهذا كان للشفوية فن خاص في القول الشعري، لا يقومُ في المعبّر عنه، بل في طريقة التعبير، خصوصاً أنْ الشاعر الجاهلي، كان يقول إجمالاً ما يعرفه السامع مسبقاً (. . .) لم يكن (. . .) يقول نفسه، بقدر ما يقول الجماعة»[1]. وهذه المسألة لا ينفيها براونه نفسه، في معرض رده على ابن قتيبة، إذ يقول: «إن الشاعر (الجاهلي) عضو في المجتمع البدوي، ومشترك في حياة عرب الجزيرة وبيئتهم ومن المفهوم أن كل ما يسوقه من وصف للناقة والصحراء، ومن فخر بالقبيلة وهجاء للعدو، جدير بجذب انتباه مجتمعه»[2].

يبقى رأي «براونه» مقالة ينقل وجهة نظر، تتعامل مع الظاهرة بموقف مسبق، ولا يكفي الاستشهاد بأبيات لِـ «عبيد بن الأبرص أو المرقش الأصغر» للتدليل على صحة ما ذهب إليه. فالانطلاق من الموقف القبْلي إلى الظاهرة يضعف الحجة، ويقلّلُ من إمكانية اعتمادها مرجعاً للدرس. والذي لا ريب فيه أن هذه المقالة، تغري بالباحث أن يتقدّم من النصوص لمعاينتها، والكشف عما تكتنه من رؤى، قد تتفق مع رأي «براونه» أو لا تتفق.

أما **عز الدين إسماعيل**، فقد قال في مقالة نشرها سنة 1964 «إن قطعة النسيب (التي كانت تتصدر القصيدة الجاهلية) كانت تقوم على عنصرين أساسيين هما: الوقوف على الأطلال، وذكر المحبوب، وأن الشاعر لم يجمع بينهما عبثاً واعتباطاً في موقف واحد، أو صورة واحدة، بل جمع بينهما ليرمز إلى الحياة والموت»[3].

---

(1) أدونيس، الشعرية العربية، ص6.

ليس هنا مجال مناقشة قول أدونيس إن الشعر (الجاهلي) «لا يقوم في المعبَّر عنه، بل في طريقة التعبير» ولكن تجدر الإشارة هنا، إلى أن المعبّر عنه، برؤية الشاعر، يقتضي طريقة التعبير. والغرض من الإستشهاد الإحتجاج للتماهي بين الشاعر ومجتمعه، وأن فرديته تنضوي فيها الجماعة.

(2) فالتر براونه، م.س، ص.ن.

(3) عز الدين إسماعيل، مجلة الشعر، العدد الثاني، السنة الأولى، القاهرة 1964.

إنه يستنتج، من ملاحظته لقطعة النسيب في أول القصائد الجاهلية، رؤية الشاعر إلى الوجود. ويؤكد وعي الشاعر ما يصنع عندما يجمع بين ذِكر الخراب وذِكر المحبوب.

فالخراب مشهد السكون الذي آلت إليه الحياة. والمحبوب مشهد الحركة التي عليها الحياة في مواجهة الفناء. ونلاحظ هنا هذا التمظهر الحيادي لثنائية نهر/ رماد. والذي دل على حيادية هذه الثنائية هنا، تأكيد «إسماعيل» أنها الجانب الذاتي. فلو أنه أغفل ذِكر هذه المسألة كان بوسعنا أن نتلمس له عذراً كما سبق وفعلنا إزاء ملاحظة «فالتر براونه» وكون إسماعيل صرح بذلك «تكتسب قطعة النسيب في مطلع القصيدة الجزء الذاتي من القصيدة»[1] فهذا يؤكد موقفه الوجودي الصارم من قطعة النسيب وبالتالي من الشاعر الجاهلي، فالشاعر الجاهلي هذا ومهما حاول، فقد انطوى في ذاته مجتمعه بأكمله، وكذلك انطوت في رؤيته رؤى مجتمعه أيضاً.

ويدعونا إسماعيل في ختام مقالته إلى أن ننظر «إلى مقدمة النسيب في القصائد الجاهلية، بصفة خاصة، على أنها كانت تعبيراً عن أزمة الإنسان في ذلك العصر، عن موقفه من الكون وخوفه من المجهول»[2].

وفي قوله «كانت تعبيراً عن أزمة الإنسان» إشارة إلى تمثيل الشاعر للإنسان في رؤيته إلى الكون. وهذا يقلل من سلبية ملاحظتنا السابقة، فالعلاقة بين الذاتية والجماعية تحتاج إلى نقاش أوسع ليس هنا مجاله.

أيضاً أتت ملاحظة عز الدين إسماعيل في شكل مقالة، لا تلبي حاجة الباحث إلاّ بكونها إشارة إلى ما تكتنهه رؤية الشاعر الجاهلي. وتتميز هذه المقالة عن مقالة «فالتر براونه» أنها تدعو بشكل مباشر إلى البحث في مقدمة الشعر الجاهلي غير أنها صدرت مثل سابقتها عن موقف مسبق، جعل منها مقالة معيارية تبحث في الشعر الجاهلي عما يؤيد فكرتها الأساسية، أو موقفها القبْلي من هذا الشعر.

(1) عز الدين إسماعيل، م.س، ص.ن.

(2) م.ن، ص.ن

وفي سنة 1965 نشر **يوسف خليف** دراسة[1] حول مقدمات القصيدة الجاهلية ميّز فيها بين المقدمة الطللية والمقدمة الغزلية، والمقدمة الخمرية، ومقدمة الفروسية، ومقدمة الشيب والشباب، والمقدمة التي يصف فيها الشاعر طيف الحبيبة.

ويعزو **يوسف خليف** علة هذه المقدمات، إلى نمط العيش الذي كان يطبع حياة القبيلة، التي يصفها بالبساطة وقلة الأعباء والتكاليف وفترات الفراغ التي كانت تتخللها. ويؤكد أن الإنسان الجاهلي كان يملأ هذا الفراغ بالخروج إلى الصحراء للراحة أو الصيد والالتقاء بالرفاق لشرب الخمر أو لعب الميسر، والسعي خلف المرأة طلباً «للحب والغزل» ويعزو الفضل إلى الفراغ الطويل في التهيئة لمتعة الحب.

ويوسف خليف يميز بين المقدمة الطللية، ومقدمات الغزل، أو الفروسية أو غيرها... ويقسم المقدمات الطللية على ثلاث مراحل هي مرحلة التأسيس، ومرحلة الصقل والتجويد، والمرحلة التقليدية. ونلاحظ أن هذا التقسيم أخذ بعين الاعتبار الشكل الفني للمقدمة بمعزل عن علاقته بالمضمون. وهذا الأمر جعل من نظرة «خليف» إلى الظاهرة الطللية نظرة سطحية، لا يستفاد من ملاحظاتها.

ويمكننا التعليق السريع على إعطائه الفضل للفراغ في إنجاز المقدمة الطللية، أو سائر المقدمات. فهو بذلك يعطي للنشاط الاجتماعي أو عدمه، الأهميةَ الأولى في إنتاج الأنساق الفنية عند الأفراد، وهذه المسألة لها أهميتها البالغة، ولكن الجماعة هي جماعة بقدر ما يجمعها العمل الذي يشكل الرؤية. وإذا تخلل العمل فترات فراغ ـ وإن طالت ـ فهي جزء من العمل. وعليه لا يمكننا أن نعد بحال من الأحوال أن الثقافة العربية قد أنجزها الفراغ. وهي في التحليل العميق تظهر ما تكتنه من مواجهات.

ونذر أخيراً هذا السؤال معلقاً لما يتضمنه من الإجابة: هل الحب والفروسية والشيب والشباب نوع من الترف الفكري؟

---

(1) راجع حسين عطوان، مقدمة القصيدة العربية في الشعر الجاهلي.

وفي سنة 1970 أصدر **حسين عطوان** دراسته لـ «مقدمة القصيدة العربية في الشعر الجاهلي» يقول فيها: «إن الشعراء الجاهليين استهلوا قصائدهم إما بالطللية، وإما بالمقدمة الغزلية، وإما بمقدمة الشباب والشيب، وإما بمقدمة وصف الطيف، وهي أشكال لا تشمل كل الفواتح التي صدّروا بها مطولاتهم (...) ونظفر بثلاثة أشكال أخرى بجانبها هي مقدمة وصف الظعن، مقدمة الفروسية، ومقدمة وصف الليل»[1].

نلاحظ هنا أنه في ذكره لهذه المقدمات يميز بين المقدمة الطللية وسائر المقدمات، على خطى أستاذه يوسف خليف. غائباً عن ذهنيهما أنها من أفاعيل الطلل نفسه. ولكنه إذ يطلق هذه التسميات يعدّها أشكالاً، ما يوحي أنه يرى من خلالها مضامين أو مضموناً واحداً أخذ كل هذه الأشكال، وهو لا يفصح عن ذلك. ولكننا نلمح في مكان آخر من دراسته قولاً فيه حكم غير معلل، يُضَمِّنُ فيه المقدمات مداراً واحداً لمعانيها، فيقول: «ومن ينعم النظر في المقدمات جميعاً، يراها تدور على معاني الشوق والحنين إلى الماضي. وأي شيء في حياة الإنسان، في كل زمان ومكان غير الذكريات»[2].

إن التعبير عن الشوق والحنين إلى الماضي بهذه الطريقة، يوحي بوجود حالة مرضية يعاني منها العقل العربي، إذا لم يلاحظ الباحث أن الشوق والحنين إلى الماضي هما من أفاعيل الطلل. فالماضي لا يكون موجوداً إلا إذا كان تاريخ تجارب، وعندما يعود الإنسان إليه، أو يسترجعه، إنما هو بذلك «يرتكز إلى جملة من القرارات المجرّبة»[3]. والذي يتوق إلى الماضي، هكذا، لمجرّد التعلق بالماضي فإنه غير سويّ؛ إذ لا ذكريات من دون الشعور الحيوي بالحاضر، أي من دون مقتضى التذكر.

والباحث «عطوان» يناقض نفسه بهذه الملاحظة، إذ يتحدث في مكان

---

(1) حسين عطوان، مقدمة القصيدة العربية في الشعر الجاهلي، ص114.

(2) حسين عطوان، م. س، ص228.

(3) غاستون باشلار، جدلية الزمن، ص49.

آخر من دراسته عن مقتضى التعبير في تجربة مميزة «وعلى الرغم من تشابه الصورة العامة للمقدمة الواحدة عند أغلب الشعراء، فإن كل مقدمة منها تصويرٌ وتعبيرٌ عن تجربة فريدة متميزة»[1]. فالذي يكون عنده تجربة فريدة ومتميزة، لا يمكن أن يكون مجرّد ماضوي، يتوق بشكل غير سوي إلى الماضي. هذا والباحث لا يكلف نفسه عناء البحث عن دلالات التشابه بين المقدمات عند أغلب الشعراء. كما أنه لا يحاول أن يقدّم لنا مواطن التشابه هذا، الأمر الذي يجعل من دراسته دراسة سطحية قد تكون الإفادة منها قليلة جداً، إذا ما استثنينا المادة التي جمعها فيها مشكوراً.

وهناك ملاحظة أخرى مثيرة، يوردها الباحث عطوان في دراسته، دونما تمحيص أو تدقيق، يوجهها إلى وحدة النظام الفني، بين شعري البوادي والمدن فيقول: «إن شعراء المدن لم يستطيعوا التحلل من التقاليد الفنية البدوية، ولا خرجوا عليها بحيث يبتدعون نظاماً جديداً لمقدمات قصائدهم يخالف كل المخالفة نظامها عند شعراء البوادي»[2].

أنه لا يقول لماذا هؤلاء لم يستطيعوا التحلل، ولم يبين لنا بالتحليل كيف لم يستطيعوا. وأعتقد أنه من الموضوعية أن لا يطلق الباحث أحكامه على الظواهر اعتماداً على مواقف مسبقة، أو لاعتبارات يعتقد صحتها، بل الموضوعية تقتضي من الباحث أن يتعامل مع الظاهرة كما هي.

ومن بين الآراء التي تعاملت مع الظاهرة الطللية، نقع على رأي مميز لِـ «**يوسف اليوسف**» الذي يرد هذا التقليد الأدبي، إلى عهود عميقة في التاريخ العربي، ويحدد منهجه في التعاطي مع هذه الظاهرة الأدبية بقوله: «إن كل نظرة إلى العمل الأدبي تتناوله بمعزل عن جملة شروطه التاريخية والاجتماعية والاقتصادية تظل بعيدة عن التكاملية والفهم التام (...) والعمل الأدبي. يجب في الوقت عينه، أن ينظر إليه على أنه نتاج نفس لها حالات معينة لا تخص النفوس الأخرى (طبعاً، وبالإضافة إلى أنه نتاج اجتماعي) ومن هنا بات من المحتم والضروري أن تتدخل المناهج النفسية

(1) حسين عطوان، م س، ص115.

(2) حسين عطوان، م س، ص117.

في الأدب»[1].

وبهذه المنهجية يرى «اليوسف» إلى الطللية على أنها «تجسّدُ برهة التحول من الماضي إلى المستقبل، إذ هي تختزن الماضي كنقيض مباشر للحاضر، وكمطابق صميمي للمستقبل المأمول»[2].

إذن هي البرهة التي يجعل فيها الشاعر الجاهلي من نفسه إنساناً على نحو تاريخي ما، يموضعُ ماضيه بإزاء الحاضر والمستقبل، ويموضع نفسه في موقع السيطرة على الزمن. فالماضي لا يفلت منه، ولا يوافق الحاضرَ على قهره. فهذه البرهة ذكرى «وتكون الذكرى عملاً صعباً في أغلب الأحيان، فهي ليست معطى، إنها ليست شيئاً معطى، إنها ليست شيئاً جاهزاً وليس بالإمكان تحقيقها بدون سبب، بدون تجمّع أفكار وتداعيها»[3] فما هو السبب الذي جعل من الماضي نقيضاً للحاضر؟ وما هو المكون لهذا الحاضر؟

يقول «يوسف اليوسف»: «إن عقدة العقم (في الطبيعة والحضارة والإنسان ككائن متوالد) هي أسس الطللية ونواتها التي تتمحور حولها وتتنامى بالانبثاق عنها»[4].

العقم هو المكون للحاضر، وهو سبب الذكرى. وعندما يضيف إلى «العقم» مفردة «عقدة» فهو يقدم العقم بما يعنيه للشاعر الجاهلي. ويفصّله على أنه الطبيعة على الضد مع الإنسان متمثلاً في القحط. وفي الحضارة متمثلاً في الانهدام. وعقم الإنسان المتوالد متمثّل في القمع الجنسي.

فالطللية إذن موقف ولا يصح معه أن نقول: «إنها شكل بدائي صحراوي»[5] فالمجتمع الذي أفرزها من سماته أنه قائم على تحديد الطبيعة، بينما البدائي هو امتداد للطبيعة. وهو مجتمع متحرك، قائم على

(1) يوسف اليوسف، مقالات في الشعر الجاهلي، ص 134ـ 135.
(2) م.ن، ص121.
(3) غاستون باشلار، جدلية الزمن، ص66.
(4) يوسف اليوسف، م.س، ص141.
(5) م.ن، ص138.

تحدي الطبيعة، بينما البدائي هو امتداد للطبيعة. وهو مجتمع متحرك، قائم على التنقّل والصراع، ويعي الروابط الاجتماعية، ويتعامل مع الزمن، ولديه قيم فنية، وخلقية، ويتعلق بالمكان والأشياء، بينما البدائي يغلب عليه السكون، وليس لديه وعي اجتماعي، ولا يعرف الزمن وتهيمن عليه القيم السحرية. وشعوره ضعيف جداً بالمكان. مجتمع الأطلال ذو أفق حضاري، والبدائي ما قبل الحضارة[1].

ولا أعتقد أن الباحث المميز يوسف اليوسف قصد بقوله «بدائي» ما تعنيه هذه الكلمة بالضبط بل أظنه أراد من ورائها الإشارة إلى أنها (الطللية) نتاج مجتمع «بدوي» ونستدلّ إلى هذا الظن من قوله: «إن الوعي الاجتماعي، الكامن أو الناشط، قد أفرز الطللية لتكون أبرز تجلياته التي يفض بها صورته وهيئته الداخلية ويعبر من خلالها عن ماهيته ومضمونه فهي إذن أرقى إفرازات وعي الواقع»[2] فهذا القول يشير إلى وعي اجتماعي ووعي حضاري وبالضبط لا تتفق هذه الأمور مع سمات البدائي.

والملفت في نظرية اليوسف الطللية مبالغته في إعطاء القهر الجنسي دوراً أساسياً في إعمار اللحظة الطللية إذ يقول: «عبر الموقف الطللي يحتج الشاعر الجاهلي على تقليد يحظر عليه إتيان الفعل الجنسي بل يكبح سلوكاته الجنسية بكافة قوى القمع الممكنة، وينطوي احتجاجه، انطواءً إضمارياً، على حجة منطقية مستقاة من المعاش، مفادها أن هذا القهر الجنسي لا يشبه إلاّ قهر الطبيعة للحضارة. وأن مآل العرق إلى الاندثار كالطلل تماماً إذا ما استمر هذا الحظر على العشق»[3].

إن الطلل بوصفه رماد مكان مقهور، وقبيلة ظاعنة. يستدعي إلى الذهن، تلك الإقامة بكل حيويتها. وتستدعي الحيويةُ بشخص تلك المرأة التي يطلبها الرجل لكونها السكينة والاطمئنان، ليس لحفظ النوع، بل لحفظ النفس. إذ.لم يذكر لنا التاريخ الاجتماعي للأمة العربية أن الجنس

(1) راجع، إلياس فرح، مقدمة في دراسة المجتمع العربي، ص 134ـ 135.

(2) يوسف اليوسف، م.س، ص139.

(3) م.ن، ص142.

كان محظوراً في العصر الجاهلي، بل «كان للعصر الجاهلي موقف من الجنس كله حرية وانطلاق، فما كان يتحرّج من الحديث عن المرأة والجنس»[1]. أما أن يكون الطلل هو القاهر جنسياً. فهذه مسألة تشير إلى توق الإنسان القلِق إلى الاستقرار. فالإنسان أمام الطلل، يواجه حاضراً قاهراً يجعله في سياق الزمن الحاضر، يترقب غداً غامضاً، لأن التغيرَ هو السمة الثابتة لهذا الزمن المعادي. وفي ظل هذا التغير تبدو المرأة مثال القدرة على الاختراق لآنات الزمن. فالمرأة أمّاً هي الأصل، وحبيبةً هي الكينونة العملية وابنةً هي الغد. وإزاء المرأة هذه في حالاتها الثلاث، يقف الرجل المسؤول عن مواجهة الزمن. يتعامل مع الحبيبة بوصفها تمثل إخلاصاً للأصل، فهي لإرواء القرارات الصعبة يذكرها أحدُهم في خضم المواجهة الدموية[2]. وآخر في لحظة تأمله ضياع ملك أبيه[3]، وآخر عندما يؤسس المنطلقات النظرية لمجتمع الأمن والسلام[4].

وينظر إلى ابنته على أنها غدُ القبيلة الغامض و«الإنسان إذا ما بدأ يفكر في غده، فقد خرج بذلك من جنة عدن إلى وادي الهموم»[5] لذلك كنا نرى البعض يقدمون على وأد بناتهم خشية الغد.

ولا بد من الإشارة إلى أن العرب يميزون بين الحب والجنس أو الاشتهاء الجنسي. فالحب لا ينطوي على تعلّق بالجسد، إنما هو توق إلى المجهول فاللقاء بين الحبيبين يفسد الحب، لذا، ترى العاشق الحقيقي، إذا ما بانت حبيبته تصبح أكثر جمالاً وأرقى بهاءً في مخيلته وإذا ما التقاها صدمت الصورةُ العيانية ذلك المثال، فيتوق إلى إغماض عينه عنها لتبقى أكثر فعاليةً في ذاته. ولا يعني هذا أن العاشق محروم جنسياً، ربما يلحقه الحرمان والقهر في علاقته الغامضة مع الحبيبة. أما مع سواها فهو أو هي (العاشقة) بحالة طبيعية أمام الحاجة إلى الإرواء الغريزي. و«يزدهر الحبّ بعد العبور بمرحلة الانجذاب الجنسي، وتخطيها إلى ما هو أهم وأرفع

(1) إحسان سركيس، مدخل إلى الأدب الجاهلي، ص229.

(2) (3) (4) إشارة إلى عنترة بن شداد، وأمرىء القيس، وزهير بن أبي سلمى.

(5) ول ديورانت، م.س، ص11.

وأكثر تعقيداً، ولا حياة له على حساب رغبات الجسد أو بالرغم عنها، أو باتجاه مضاد لإنجاحها أو نتيجة لكبتها وقمعها»[1]. والشواهد في الأدب العربي عصرَ الجاهلية كثيرة على ذكر المرأة لكونها محبوبة وليس لكونها هدفاً جنسياً. وما أكثر إمكانات إشباع الغرائز الجنسية في البوادي «وقد كان هناك نوعان من النساء: إماء وحرات وكانت الإماء كثيرات وكان منهن عاهرات يتخذن الأخدان، وقينات يضربن على المزهر وغيره في حوانيت الخمارين كما كان منهن جوار يخدمن الشريفات وقد يرعين الإبل والأغنام، وكنّ في منزلة دانية، وكان العرب إذا استولدوهن لم ينسبوا إلى أنفسهم أولادهن، وكانت الحرة تقوم بطهي الطعام ونسج الثياب وإصلاح الخباء، إلا إذا كانت من الشريفات المخدومات[2]».

تأسيساً على ما سبق لا أعتقد أن يوسف اليوسف قد أصاب الحقيقة عندما تحدث عن الكبت الجنسي وراء المقدمة الطللية. وإذا ما رأى في الطلل دلالة على رحيل المحبوبة، فلا يعني هذا سوى بينونة الطمأنينة، وهذا ما يؤجج نار الحب في ذاته «لقد كانوا جميعاً يخضعون لعاطفة الحب، ولكن هذه العاطفة متداخلة الجوانب ممتدة الأطراف، فكانوا منها، وفي صورتها المجملة على صعيد واحد. ولكنما وقف كل شاعر منهم في ركن ينظر إليها من نحو خاص ويحياها حياته الخاصة»[3].

إن أهم ما في نظرية يوسف اليوسف الطللية اعتباره الموقف الطللي موقفاً بعثياً. أي إن الإنسان الجاهلي يتعامل مع الماضي بوصفه مستودع التجارب «فمجرد طرح الماضي على أنه وحده المنير، واتخاذه نقطة مثالية متعالية ينبغي معانقتها، مجرد هذا الطرح يعني أن الماضي هو المنشود»[4]. وعندما يكون الماضي هو المنشود، لا يرمي الإنسان بذلك إلى وقف التغيّر، بل يرمي إلى الحد من فجائعية التغير. ويذكرنا هذا بموقف «أدونيس»: «الزمن في الشعر العربي القديم هو حركة ابتعاد مستمر عن

(1) صادق جلال العظم، الحب والحب العذري، ص15.
(2) شوقي ضيف، العصر الجاهلي، ص72.
(3) شكري فيصل، تطور الغزل، ص82.
(4) يوسف اليوسف، م.س، ص121.

الأصل ـ الماضي، وليس الحاضر والمستقبل إلاّ انحطاطاً عن النموذج الأصلي الذي هو الماضي، لهذا كان دور الشاعر هو في أن يملأ الحاضر والمستقبل بما يرتفع بهما إلى مستوى الماضي ـ الأصل، وكان التقدم بالنسبة إليه هو التشبه بالماضي. الكمال الكلّي وجد في الماضي ولن يكون هناك في الحاضر أو المستقبل ما يضاهيه»[1].

وخلاصة القول في نظرية يوسف اليوسف الطللية، إنها نظرية نشأت من الحاجة إلى موضعة الظاهرة الطللية في سياقها الموضوعي الصحيح، وحاول أن يقدمها على أنها نبش «لمكنون الجماعة وللمخزون المجتمعي والتاريخ»[2] داعياً إلى التعاطي معها على هذا الأساس. وطالما أنه لم يدّع أن ما لاحظه، وحده الصحيح فيكفيه شرفاً أنه لفت النظر إلى الزاوية الصحيحة التي من خلالها تجدر ملاحظة هذه الظاهرة العريقة.

وفي سنة 1986 أنجز **كمال أبو ديب** بحثاً عميقاً يؤسس فيه لمنهج بنيوي في دراسة الشعر الجاهلي في إطار الوعي النظري الدقيق لمناهج التحليل البنيوي للأسطورة كما طوره «كلود ليفي ـ شتراوس» في الأنتروبولوجيا البنيوية، والتحليل التشكيلي للحكاية كما طوره «فلاديمير بروب»، ومناهج تحليل الأدب المتشكلة في إطار معطيات التحليل اللغوي والدراسات اللسانية والسيميائية وبشكل خاص عمل «رومان ياكوبسن» والبنيويين الفرنسيين، والمنهج النابع من معطيات أساسية في الفكر الماركسي والذي أولى عناية خاصة لاكتناه العلاقة بين بنية العمل الأدبي وبين البنى الاجتماعية، وتحليل عملية التأليف الشفهي في الشعر السردي ودور الصيغة في آلية الخلق كما طوره «ملمان باري»، و«ألبرت لورد»[3].

وفي إطار تأسيسه للمنهج البنيوي في دراسة الشعر الجاهلي، يعاين كمال أبو ديب هذا الشعر ميدانياً فيرصد حركة الأطلال في القصيدة، ويراها «يتحرك عبر لحمتها عدد من الثنائيات الأساسية: الجفاف والجدب/

(1) أدونيس، مقدمة للشعر العربي، ص129.

(2) يوسف اليوسف، م.س، ص140.

(3) كمال أبو ديب، الرؤى المقنّعة، ص6.

النداوة والخصب، السكون/ الحركة، الصمت/ الخصب، الظلام/ النور، التغطية والإخفاء/ الجلاء والكشف. وجميع هذه الثنائيات ثنائيات أساسية، لا في القصيدة (معلقة لبيد) وحدها بل في الشعر الجاهلي بشكل عام»[1]. إذن يرى الحركة الطللية على أنها لحمة تكتنه هذه الثنائيات وغيرها. وبالنظر إلى هذه الثنائيات التي هي من أفاعيل الطلل في الواقع والنص، نقدّر أنها حركات الزمن على الضد مع الإنسان والطبيعة. وعندما يعيها الإنسان، يكون قد حدد موقعه في الوجود بعدما صنف أشياءه بين عدو وحليف. وهكذا يجسد الطلل هنا (في قصيدة القطامي) جوهر ما في تجربة الإنسان الجاهلي من وعي للهشاشة وخضوع للزمنية وفاعلية التغيّر المدمرة»[2].

ويعني أبو ديب بالهشاشة، هشاشة المكان الذي يسحقه الزمان بحركاته الآنفة الذكر. أما في قوله خضوع للزمنية ففيه إشارة إلى استسلام الجاهلي وقبوله، وهذا ما ينفيه وعيه لتجربته إذ عندما يتذكر استناداً إلى سبب في الواقع/ الحاضر، إنما هو يسترجع من الماضي ما يلزمه لمقاومة الحاضر. وبذلك نلحظ بهذا الجانب سيطرة الجاهلي على الزمن نظرياً. أما خضوعه للزمن بمعنى استسلامه للنهاية، فهذا ما يحاول الإنسان دائماً أن يؤجله، وما القول الشعري سوى تمرّد على الدهر المعادي. يعي الشاعر الجاهلي أن القول الشعري ممثل الروح في أبد الإنسان الأرضي. أما خوضه غمار الموت في الفروسية والشجاعة فليس ذلك منه، إلاّ لأنه يعتقده الصواب، وليس من إنسان على وجه الأرض يقبل فكرة الموت ويستسلم لها.

والباحث كمال أبو ديب، بمعاينته الظاهرة الطللية في النص، يلاحظ ما يعتري الإنسان والمكان من تغير مستديم متواصل، ويقف وقفة ذكية عند تجليها وهما مجال تحقق الزمن. فهل الزمن موجود بمعزل عن الإنسان والمكان؟ «ولأن المكان والإنسان بعدان من أبعاد الزمن فقط، فإننا لا

(1) م ن، ص63.

(2) م.ن، ص322.

نراهما إلاّ بوصفهما موضوعاً للتغيّر فهما لا يتجليان إلاّ في لحظةِ التغيّر أو في عملية التغيّر»[1]. ولكن الإنسان الجاهلي يعترف للزمن بهذه القدرة القاهرة، ونحن نسأل هل يتجلى الزمن خارج المكان والإنسان وهل اعتراف الجاهلي يُعدُّ استسلاماً للدهر؟ قد يكون التجلي للمكان والإنسان لحظة التغيّر فقط، لحظة سيادة علامات انتصار الزمن، ليس من الضروري أن يحظى الوجود بانتباه الإنسان على الدوام، بل يكون ذلك إذا ما حدث خلل ما في الوجود أو في العلاقة مع الوجود. «إذا كنت تستعمل آلة الهاتف فهذه الآلة لا تحظى بانتباهك إلاّ لحظة تعرضها لخلل ما، (انقطاع الخط أو خلل ما. . .).

عندما يقول الجاهلي «وما يهلكنا إلاّ الدهر»[2] إنه يحدد مواقع الخلل التي تحظى بالانتباه أما السياق العام فهو سياق الحياة الدنيا التي تنطوي على حركتين متضادتين هما (نموت ونحيا).

إذن كمال أبو ديب ينفي بعثية الرؤية الجاهلية، أو بعثية الطلل، عندما يقرر أن زمن الخصب لا يحظى بالانتباه والاهتمام، بل زمن التغيّر فقط، ما يعني أن الإنسان خاضع للزمن، ليس له حلم، ولا هو موعود. «يبدو الشعر الجاهلي مهووساً بالحاضر، لكنه حاضر ذو وجه واحد وذو بعد واحد، إنه حاضر التفتيت والانحلال والتغيّر الفاجع. الحاضر لا يحمل في ثناياه وعداً بمستقبل أزهى وأخصب وأكثر ثراءً. إنه دائماً حاضر قاتم مأساوي. والاستجابة لهذا الحاضر، لا تتمثلُ في بحث عن مستقبلٍ أفضل أو في عالم الحلم بالممكن الأجمل، أي أن المستقبل لا يشكل الحركة المضادة للحاضر المتفتت المنهار، بل تتمثل في استعادة الماضي»[3]. إن الشاعر الجاهلي وبالتالي الإنسان الجاهلي إنسان مريض بهذه الرؤية الخاصة بِـ «كمال أبو ديب». ما الذي يستدعي استنكار هذا الحاضر ونعته بهذه النعوت؟ لماذا لا يتكيف الإنسان الجاهلي مع هذا الحاضر؟ أليس

---

(1) كمال أبو ديب، م.س، ص324.

(2) قرآن كريم، 45: 24، «وقالوا ما هي إلاّ حياتنا الدنيا نموت ونحيا وما يهلكنا إلاّ الدهر وما لهم بذلك من علم إن هم إلا يظنون».

(3) كمال أبو ديب، م.س، ص326.

لأنه يعيق الخصوبة والاستقرار أفلا يعني هذا أن الخصوبة والاستقرار هما من المستقبل المنشود. وعندما يستدعى الماضى نقيضاً للحاضر أليس لأنه الشاهد/ التجربة التي يرتكز إليها الحلم؟

ولكن الناقد «أبو ديب» يناقض ما يقوله نظرياً هنا، عندما يعاين القصائد ميدانياً بالتحليل البنيوي. وكأني به عندما يترك المنهجية العلمية تستجلي القصيدة، يكون النتاج التحليلي أميناً لدقة المنهج، وبالتالي أميناً لما تنطوي عليه القصيدة تقريباً بوصفها نصاً متعدد الاحتمالات. وعندما يستطرد في التنظير، تظهر المواقف القبْلية والتي يعوزها السند التحليلي. ويقول أثناء تحليله لمعلقة لبيد بن ربيعة العامري: «الطبيعة تمنح الحياة وتنفيها، وليس في يد الإنسان حيلة للتأثير على مجراها فهو يخضع ويستسلم استسلاماً مطلقاً للطبيعة، أي للزمن، ويعاني تجربة المأساة الدائمة للبحث عن مصادر جديدة للماء، والمرعى والطعام، عن مصادر جديدة للحياة»[1].

هل الذي يبحث عن مصادر جديدة يكون خاضعاً للزمن، مستسلماً استسلاماً مطلقاً للطبيعة؟ إن التحليل يكشف عن سعي «لبيد» الدائم باتجاه الحياة، بينما الذي يريد أن يقوله «أبو ديب» فهو شيء مغاير ومناقض، لذا نرى زلة لسانه تفصح عن موقفه المسبق، وتعجز دقة المنهج، والذكاء في استخدامه، عن تنحية المواقف المسبقة.

وفي المحصلة يقول «أبو ديب» عن بنية قصيدة «لبيد»: «إن البنية الكلية للقصيدة تقع بين قطبين من التطورات: التغيّر (تدمير الحياة الطبيعية) القبيلة (التي تشكل الحركة المعاكسة فتحفظ الحياة).

وهكذا تحقق القصيدة توازناً، وتحلّ تناقضاً أساسياً: الطبيعة تخلق الحياة والخصب والماء والمرعى والطعام، والقبيلة تستهلك كل ما تخلقه الطبيعة ثم تهجر الأرض (لأنه ليس ثمة من زراعة) لتبحث عن أماكن جديدة خصبة. هكذا تقتل القبيلة الطبيعة، ولا تفعل شيئاً لتعيد خلق الحياة

(1) كمال أبو ديب، م.س، ص108.

فيها من جديد»[1]. كيف لا تفعل شيئاً لتعيد خلق الحياة فيها من جديد؟ وهل الهدف الإنسان أم الطبيعة؟ إذا كان الهدف الإنسان فهو يغادر القحط إلى الخصوبة وقبل بلوغ المكان الخصيب يرتسم هذا المكان في ذهنه بكل احتفالاته بالحياة. وكان على أبو ديب أن يقول وهكذا لا تستسلم القبيلة للطبيعة المجدبة وتسعى باتجاه الحياة. وإنها تعطي للمكان/ الطبيعة، فرصة أخرى ليغنى. . . وهكذا.

3 ـ رؤيتنا للظاهرة الطللية

أعتقد أنه صار بالإمكان تحديد رؤيتنا الشخصية للظاهرة الطللية التي سبق لنا المغامرة بتعريفها. ومع الدخول في تحديد هذه الرؤية، أرغب في استبعاد أمرين، دأب النقاد على اعتبارهما في أثناء معاينتهم لهذه الظاهرة:

ـ **الأمر الأول**: حصر الظاهرة الطللية في الأبيات التي تتناول بشكل مباشر واقع الانهدام والظعن.

وأستبعد هذا الأمر لكون الطلل في الواقع له أفاعيل تبدو عياناً أو خيالاً في سلوك، أو تمثُّلٍ ذهني رؤيوي. فلا يمكننا فصل ظاهرة الصيد والطراد عن الطلل وأفاعيله، كما لا يمكننا فصل الغزل والكلام على الشباب والشيب ووصف الطيف، والليل والفروسية والطبيعة والحيوان عن الطلل. فهي كلها في السياقين الموضوعي والفني من أفاعيل الطلل. الأمر الذي يعني أن القصيدة العربية ترتكز بنيوياً عليه، وبالتالي، كل عناصرها البنيوية تتجاذبها الثنائية الضدية التي ينطوي عليها الطلل. ويشير هذا الأمر، إلى الأسلوب الذي ينتهجه العقل العربي ـ بوصفه عقلاً منتجاً للقصيدة العربية ـ في معاينة الأشياء من حوله. ويمكننا تأسيساً عليه أن نقول: إن مشاهد الخراب هي الرحم التي تولد منه الحياة. وهذا ما يعطي للظاهرة الطللية سمتها البعثية الخالصة.

---

(1) م.ن، ص108.

ـ **والأمر الثاني**: قصر الظاهرة الطللية على عصر شعري واحد، هو العصر الجاهلي.

يستبعدُ هذا الأمر، لا لأن الطلل وأفاعيله، ما زالت فاعلة في بنية النص العربي حتى يومنا هذا ـ وهذا ما أثبتَتْهُ معايناتنا للنصوص ـ بل لأن الطلل بما ينطوي عليه من معنى يشكل غيابه انهياراً في بنية الرؤية العربية، التي رأت إلى الطلل الموضوعي من زاوية اهتمامها. فتمظهر بمقتضى اهتمامها، وانطوى في حضوره الفني على الثنائية الضدية التي تؤلف ذلك الاهتمام. وقد يكون غياب الوقوف على الأطلال قد حصل في المساحة الشعرية العربية، وهذا أمر طبيعي، لأنه الشكل البدوي لهذه الظاهرة. ولكن البنية الداخلية لهذا الوقوف لن تغيبَ عن القصيدة وهذا ما يتيح لنا فرصة التعاطي مع النصوص، انطلاقاً من اعتماد الطلل، بموجب الرؤية التي حددته، أي بوصفه اكتناها للثنائية الضدية: نهر/ رماد.

باستبعادنا لهذين الأمرين، يكون بإمكاننا اعتماد الظاهرة الطللية على أنها إطار الثقافة العربية، في كل نهوض لها أو ركود، وفي كل انتصار تحققه، أو خيبة تصيبها. وكلٌّ تمظهرٍ فني جديد لهذه الظاهرة في النص العربي، يكون بمقتضى حال جديدة تكون عليها الثقافة العربية.

ولا يجوز هنا إغفال أثر الوافد على الثقافة، بماله من فعالية في تجديدها، من خلال تنشيط العناصر المكوّنة لها، على الضد مع الوافد أو على التماهي معه. وفي كلا الحالتين تكتسب الثقافة حيويةً لم تكن لها لولا هذا الوافد، وهذا ما يجدد المظهر الفني لها. وحتى لا تضيع دلالات الجديد في الفن لكونه مزيجاً من الوافد، والواقع المعيوش، والذاكرة. يجدر بنا أن نعاين النصوص بوصفها اكتناها للثنائية (نهر/ رماد) لأنها الرؤية التي رفضَت أو التي قبلَتْ.

ويسوقنا هذا الكلام إلى بلورة قولنا ببعثية الظاهرة الطللية. فالبعث الذي نعنيه هو عملية إخراج الحي من الميت. والمجال الحيوي لهذه العملية هو الأفراد أو المجتمع من أصغر قضية إلى أكبر قضية. ولهذه

العملية مسوّغات لا بد من توفرها ويمكننا ملاحظتها في النص العربي لأنها سمته الرئيسية. وتتمثل هذه المسوّغات في دوافع ثلاثة هي:

1 ـ واقع الحال الذي تبدو فيه آثار السحق والهزيمة بكل فظاظتها.

2 ـ الماضي المنتخب بمنظار واقع الحال.

3 ـ الآخر المنتخب بالمنظار نفسه الذي انتخب به الماضي.

ولا يجوز التفريق بين هذه المسوّغات/ الدوافع. فإذا نظرنا إلى الظاهرة الطللية على أنها بدافع من واقع الحال والماضي المنتخب، فسنكون على سلفيَّةٍ مريضة مردُّها إلى معاناة الواقع دون معرفته ومعرفة ما ينطوي عليه من عناصر متفاعلة لتسمه بالقاهر أو الجائر، وعندها لا بد من الشعور بالنقص تجاه الآخر يدفع إلى الجنة التي هي الماضي المنتخب.

وكذلك إذا نظرنا إلى الظاهرة الطللية على أنها بدافع من واقع الحال والآخر المنتخب أو غير المنتخب، فسنكون على ضياع للهوية الشخصية، ومرد ذلك إلى اتهام الماضي بكلّيته وتحميله المسؤولية كاملة عن الفساد في واقع الحال. وهذا أيضاً ينم عن عدم فهم الحاضر.

الظاهرة الطللية لا تدرس باعتبار دوافعها، إلاّ بترابط هذه الدوافع وتضايفها. فعند من ينتخب الماضي، فذلك إخراج للحي من الموت، ولن يكون ذلك ذا واقعية إلاّ إذا وُضع في سياق الزمن المفتوح حيث الآخر يؤدي حضوره. وهنا يجدر التذكير بأن ما سبق قوله يصح على الأفراد، فرادى ومجتمعين.

إذن الظاهرة الطللية برؤيتنا، لها على الدوام ما يقتضيها على المستوى الفني. لكونها على المستوى الموضوعي دائمة التمظهر. وتبقى رؤية الفنان لها بوصفه ذلك البدائي في التعامل مع الوجود. يرى إليه كما لو أنه يراه لأول مرّة، يعيد تعريفه وتحديده. فرؤيته الشيء الأول مرة يعني ذلك حدوث الصدمة. والصدمة هذه تفتح باب التداعي فينهال الدعم من الذاكرة بنوعيها التلقائي والإرادي. وهكذا يتكون الوجود من جديد، وقد يُحدِث هوّةً هذا الجديدُ بينه وبين رؤية الناس/ المتلقين. وعندها لا بد من

ضرورة الدخول إلى عالم الفنان من خلال موضعة العناصر المكونة لعمله الفني بحسب الحقول الدلالية التي يتوزعها ذاك العمل، والعنوان الرئيسي لهذه الحقول الدلالية هو الصراع الخالد بين النهر والرماد. بين النهر الذي يفتتح الزمن الخصيب والفعالية الحية، وبين الرماد الذي يختتم الحضور ويوصد باب الاحتمال.

الفصل الثاني

الأخنس التغلبي: الممانعة أمام الزحف الطللي

تَمْهِيْد

إن الدخول في عالِم قصيدة من العصر الجاهلي، يستلزم استعداداً من نوع خاص، ليس من السهولة تحديده، كما أنه ليس من السهولة جهوزيّته. وذلك لكون اللغة التي أنتجت هذا النص، قد جعلته مشدوداً إلى الأصول التي كونتها، وهنا تكمن الصعوبة في معاينته. حيث إنّ الكلامَ الذي يولّد المعاني، هو أيضاً وليد المعاني، ومع الزمن قد تعاود الحياة توليد كلمات هي غيرها، رغم أصواتها، في ولاداتها السابقة. فإذا ما كنا أمام النص ننتظر من الألفاظ أن تحرك في أذهاننا التداعي ـ وهذا حاصل ـ فإننا حكماً لا يمكننا الركون إلى ذلك؛ لكون هذا التداعي لن يكون بعيداً عما نرغب فيه انطلاقاً من استخدامنا الآنيّ للغة، وبحدود قدراتنا على خلق التاريخ بما يبرر ذلك من واقعنا.

لذا، تبدو العودة إلى المعاجم ضرورة، حتى وإن بدت الكلمة بيّنة المدلول، فإن اطمئناناً لها من قبلنا قد يورطنا بالبوح من عندياتنا دونما دواع حقيقية لذلك. وإذ نرجع الكلمة إلى المعاجم إنما نرجعها بذلك إلى معناها اللغوي «والكلمة التي يرجع بها إلى معناها اللغوي، إنما يطلب مدلولها كما كان يتحدد في داخل المنظومة اللغوية التي تنتمي إليها.

وبالتالي فهي لا بد أن تحمل في معناها اللغوي قليلاً أو كثيراً من خصائص رؤيةِ أهلها للعالم وكيفية مفصلتهم له وطريقة تفكيرهم في ظواهره وحوادثه»[1] وهذا ما يستدعي قولنا في ضرورة استعداد خاص، لأننا أمام هذا النص نمضي باتجاه الرؤية لكونه مظهرها.

وعندما نتتبع التراكيب اللغوية بالتحليل والوصف؛ فذلك منا لقناعتنا بأن هذا التركيب بالشكل الذي جاءت به، هي بموجب أمر اقتضاها. فهي ظواهر أسلوبية بملاحظتها نكون قد لاحظنا اللغة بوصفها نظام التنسيق بين الصورة الصوتية والمفاهيم. كما أننا نلاحظ من خلال الظواهر الأسلوبية مقتضاها النفسي لأن الأسلوب «نفسي والأثر غاية حدوثه»[2] وعندما يبغي الإنسان الأثر فإنما لأمر ما في نفسه، التي قد تكون انطوت على الجماعة في تكوينها. كما أننا نرصد من خلال الملاحظة، اجتماعيةَ هذه الظواهر لأن الأسلوب أيضاً اجتماعي إذ «الآخر ضرورة وجوده»[3] وهذا ما يؤكد أنّ الآخر حاضر في ذهن الشاعر أثناء إبداعه.

ونأمل أن نكون أثناء معايتنا لهذا النص للأخنس التغلبي قد وفقنا في رصد أكبر عدد ممكن من الظواهر الأسلوبية التي انطوى عليها وكوّنته. وذلك أنني لا أزعم قراءةَ النص كما يقرأ، بل قرأته كما بدا لي، وليس لزاماً أن يكون ما بدا لي، هو معظمُ وجوهه بل إنما هو ما اقتضته حاجة البحث للوقوف على مكونات الرؤية العربية، أو للوقوف على الظاهرة الطللية بوصفها اكتناها للثنائية الضدية: نهر/ رماد.

1 ـ فَمَنْ يكُ أمسى في بلاد مقامةٍ	يسائلُ أطلالاً بها لا تجاوبُ
2 ـ فلابنة حطانَ بْنِ قيسٍ منازلٌ	كما نَمَّقَ العنوانَ في الرقّ كاتبُ
3 ـ تَمشَّى بها حُولُ النعامِ كأنّها	إماءٌ تزجّى بالعشيّ حواطبُ
4 ـ وقفتُ بها أبكي وأشعَرُ سُخنةً	كما اعتادَ محموماً بخيبرَ صالبُ
5 ـ خليليَّ عوجا من نجاءَ شِمِلَّةٍ	عليها فتىً كالسيفِ أروعُ شاحبُ

(1) محمد عابد الجابري، بنية العقل العربي، ص15.

(2) منذر عياشي، مقالات في الأسلوبية، ص37.

(3) م.ن، ص ن

6 ـ خليلايَ هوجاءُ النجاءِ شِمِلَّةٌ وذو شُطَبٍ لا يَجْتَوِيهِ المصاحبُ
7 ـ وقدْ عشتُ دهراً والغواةُ صحابتي أولئكَ خلصاني الذين أصاحبُ
8 ـ قرينَةَ مَنْ أسفى وقُلِّدَ حبلَه وحاذرَ جرّاهُ الصديقُ الأقاربُ
9 ـ فأديّتُ عني ما استعرتُ من الصبّا وللمالِ عندي اليومَ راعٍ وكاسِبُ
10 ـ ترى زائداتِ الخيلِ حولَ بيوتنا كمَعزى الحجازِ أعوزتها الزرائبُ
11 ـ لكلِّ أناسٍ من معدٍّ عِمارَةٍ عروضٌ إليها يلجأون وجانبُ
12 ـ ونحن أناسٌ لا حجازَ بأرضنا مع الغيث ما نُلفى، ومَنْ هو غالِبُ
13 ـ فيَغْبقن أحلاباً ويَصْبحْن مثلها فهنّ من التّعداء قِبٌّ شوازبُ
14 ـ فوارسُها من تغلب ابنةِ وائلٍ حُماةٌ كماةٌ ليس فيهم أشائبُ
15 ـ هم يضربون الكبشَ يبرقُ بيضُه على وجهه من الدماءِ سبائبُ
16 ـ وإن قصرت أسيافُنا كان وصلُها خُطانا إلى أعدائنا فنضاربُ
17 ـ فلِلّهِ قومٌ مثلُ قومي عصابةً إذا اُجتمَعتْ عند الملوك العصائبُ
18 ـ أرى كلَّ قومٍ قاربوا قيدَ فحلهم ونحنُ خلعنا قيدَه فهو ساربُ

(الأخنس التغلبي)[1]

قبل الإسلام بدهر

الإحياء والقهر أو النهر والرماد

1 ـ الحركة الأولى: الإنسان/ الطلل، حركة عامة

1 ـ فَمَنْ يكُ أمسى في بلاد مقامةٍ يسائلُ أطلالاً بها لا تجاوبُ

أن يبدأ الشاعر قصيدته باسم شرط «مَنْ» فهذا يعني أنه يعاين الوجود موضوعَ القصيدة، من خلال معاينته لحركتين ترتبط إحداهما بالأخرى ارتباطاً جزائياً، وتشكلان معاً، حكماً مسوقاً لذاك الاسم.

الحركتان هما فعلُ الشرط وجوابُه. الحركة الأولى حركة عامة تمثل بها الإنسان ضميراً مستتراً يقيم علاقةً مع مكان أُسندَ إلى بقاياه فعلٌ لا يحدث، والإنسان هنا غير محدّدٍ، نكّرهُ الشاعرُ للدخول في العموم.

(1) الأخنس بن شهاب بن شريق بن تمامة بن أرقم أحد بني تغلب وهو شاعر جاهلي عاش قبل الإسلام بدهر.

وكذلك المكان، مع أن الإضافة تحدُّ من الشيوع، لكنها هنا لا تُحدّد «بلاد مُقامة» كما تحددت «برقة ثهمد» عند طرفة بن العبد، أو «دمنة حومانة الدراج» عند زهير، أو «سِقط اللوى» عند امرىء القيس. بل هنا تميز «بلاد مقامة» عن أخرى «بلاد غير مقامة».

علاقة الإنسان بالمكان هنا، علاقة ظرفية يحددها حرف الجر «في» الذي يفيد الوجود. والإنسانُ في هذا المكان يقومُ بفعلٍ يقع على بقايا يحدد علاقتها بهذا المكان حرف الجر «الباء» الذي يفيد الوجود الراهن.

فعل الإنسان = يسائل

فعل الأطلال = لا تجاوب

أن يكون الإنسان يسائل فهذا أمر غير مُدهش، فالفعل «يسائل» فعلٌ إنساني أصيل. وأن تكون أطلال لا تجاوب، أيضاً هذا أمر غير مفاجىء، فالصمت ملازم للأشياء منذ الأزل.

ولكن الشاعرية في كون الإنسان يسائل أطلالاً لا تجاوب، وهذا على المستوى الفني، له دلالتُه العميقة. وبإمكاننا ملاحظتها بالإفادة من ثنائية نهر/ رماد. وذلك انطلاقاً من كون النهر في النسق الموضوعي، يمثل انبجاسَ الحياة ومضيِّها واحتفال الأرض، ومن كون الرماد يمثل اندحار الحياة وانهدامَ الضوء وانتفاء الدفء، من كونه اللاشيء الذي كان شيئاً.

* فالفعل «يسائل» هنا إذ يقع على «أطلال» هو فعل «نهري» يتقدم بالحياة صوب خراب لا يجاوب إي يمعن في «ترمدُّه» وموته.

وإذا يصف الشاعر أطلالاً ببلاد مقامة، بأنها لا تجاوب؛ فذلك للدلالة على اللاجدوى من الفعل الإنساني «يسائل». وهذه الدلالة تحيلُنا إلى التفكر بالجدوى المرجوة من ذلك.

وإذا تتبعنا دراسة الأفعال في هذا البيت، وقفنا على الفعل الأول «يكُ» فعلاً مجزوماً مضارعاً، ودلالة الجزم القطع، ودلالة المضارعة هي الحدوث والتجدد، ومعناه القاموسي والسياقي مرتبط بحدوث وجود.

* والفعل الثاني «أمسى» هو خبرٌ للفعل الأول أي هو حكمٌ مسوق للفعل الأول. وهو النحو الذي عليه حدوثُ الوجود.

«أمسى» فعل ماضٍ. ودلالة الماضوية هي الحصول، ومعناه مرتبط بالصيرورة المتحققة في زمن يفتتح الظلام. وكونه ماضياً خبراً لمضارع؛ يعني أنه تحقق وحصل في زمن يحدث.

* والفعل الثالث «يسائل» هو خبر للفعل «أمسى» وكونه مضارعاً، يدلّ على الحدوث، وكونه على وزن يُفاعل، يدل على التكرار.

* والفعل الرابع «لا تجاوبُ» منفيٌّ مسندٌ إلى «أطلال». وهو مضارع على وزن يُفاعل للدلالة على تكرار نفي حدوثه. وجملة «لا تجاوب» صفةٌ للأطلال، وهذا ما يفسر تكرار نفي الحدوث. لأن الصفة شأن دائم متكرر للموصوف. ونفي هذا الفعل/ النعت، يفيد أن هذه الأطلال، مرجوّة الإجابة/ التجاوب. لكنها «لا تجاوب». وأنها مرجوّة التجاوب فذلك يخرج الأشياء من جموديتها وصمتها الموضوعيين، ويحيلنا إلى التأمل بالاتجاه الوجداني للظاهرة الطللية الموازي للرومنسية الأوروبية، إذ يلاحظُ «الاندماج (الإنساني ـ الشيئي) بما فيه من إحياء للطبيعة الصامتة»[1].

والملاحظة من الحركة الأولى، أن الإنسان المتجذر في بلاد «مقامة» يمارس فعلاً نهرياً على أطلالٍ ليست متجذرة في البلاد نفسها، بل يجعلها حرف الالتصاق «الباء» قيد الاندراس والدخول في الترمّد النهائي. والصفة التي تلحقها، تقرر شأنها القهري والقمعي للفعل النهري الإحيائي.



2 ـ الحركة الثانية: الإنسان/ الطلل، حركة خاصة

2 ـ فلابنة حطانَ بْنِ قيسٍ منازلٌ كما نَمَّقَ العنوانَ في الرقِّ كاتبُ

أما الحركة الثانية فهي حركة خاصة يربطها بالحركة الأولى حرف «الفاء». وارتباط الخاص بالعام، فيه إشارة إلى انتماء الفرد إلى المجموع، وإذ يشغل الخاص مساحة أوسع من المساحة التي يشغلها العام؛ ففي ذلك إشارة إلى تميّز الخاص وعدم تماهيه مع العام؛ ما يفيد أن الانتماء إلى

(1) راجع، حسن عباس نصر الله، ذو الرمة شاعر الصحراء، ص8 وما بعدها.

المجموع كان ليأخذ الفردُ حجةً لسلوكه من سلوكِ المجموعِ الذي ينتمي إليه.

الحركة العامة قدمت لنا الإنسان في مكان يتم فيه تصارع للإحياء والجمود بين النهر والرماد، بين الإنسان والأطلال، بين الفعل يسائل والفعل لا تجاوب.

أما الحركة الخاصة، فقد بدأت بحرف «اللام» الذي هو للملك. وقد جاء به الشاعر في أول هذه الحركة، لإزالة الشيوع عن المكان، والعموم عن الإنسان. فالمكان منازل الإنسان. والإنُسان محددٌ واضح النسب «ابنةَ حطان بن قيس». وفي تقديم الإنسان على المنازلِ، نلحظ تقديماً للحيوية على الشيئية. وكون الحيوية متمثلة بأنثى «ابنة»، فلذلك أهمية ترتبط بالحب والجمال والخصوبة. وكون الشيئية متمثلة بالمنازل، فإن ذلك يحيل إلى المكان على نحو ما. أي هو مكان على علاقة بالإنسان وغياب الفعل رسمياً عن العلاقة بين الحيوية والشيئية، بين «ابنة حطان» و«منازل لها» لا يعني غياباً من العمق فالحركة في البنية الداخلية لهذا التركيب يمثلها فعلٌ من الحيوية على الشيئية يؤكد وجودَه، الفعلُ المثّبتُ بعد أداة التشبيه. ولأداة التشبيه أهمية كبيرة في هذا التعبير.

يمكننا بالتعامل مع بنية النص بوصفها «آليةً للدلالة»[1] أي شبكة علاقاتٍ لفظية اقتضتها سلسلة من الوقائع الموضوعية؛ أن نقف على مقتضى هذه الدلالة، من خلال التعامل مع هذه الآلية التي تمثل نحواً فنياً للواقع، يخرج بالحدث اللساني عن مهمته الإبلاغية «في الدرجة صفر للكتابة»[2] إلى مهمته التأثيرية. وذلك من خلال دراسة ظواهر تعبيرية تستدعي الوقوف عندها لهذه الغاية.

ظاهرة التشبيه تكررت في الحركة الثانية ثلاث مرات كافية لتشكل ظاهرة أسلوبية ينبغي درسها. فإضافة إلى تكرارها، ينعقد التشبيه بين طرفين يتعاقدان لإنتاج الدلالة في الخروج بالحدث اللساني عن كونه الإخباري إلى

---

(1) كمال أبو ديب، جدلية الخفاء والتجلي.

(2) رولان بارت.

كون تأثيري في المخاطب، وعن كونه التقريري إلى كون خَلقي إبداعي في الباث. وعن كونه وسيلةً للتفاهم إلى كونه وسيلة لإيجاد عالم لم يكن قبلاً.

في التشبيه طرفان: مشهور ومغمور، ولا أعتقد أن إضاءة المغمور بالمشهور هو لإزالة الغمر بل ينتج عن هذه الإضاءة هوية جديدة للمغمور يكون للمشهور أثر بالغ في إقامتها.

المغمور، منازل لابنة حطان بن قيس. والمشهور تنميق العنوان في الرق. والمخاطَب لا يعرف شيئاً عن تلك المنازل لا لأن هذه المنازل في مكانٍ لا يمكن بلوغُه، أو لم يبلغْه؛ بل لأن هذه المنازلَ تتجاوزُ في أبعادِها المواد التي تؤلفها في الحيز الموضوعي وكذلك المساحةَ الموضوعية لها، إلى أبعاد في نفس الشاعر وحده حيث إنه عرّف المنازل بمَنْ يملكها. وبالنظر إلى المالك نعرف هوية هذه المنازل. ولكن ليخرج الشاعر بهذه الهوية عن كونها المألوف الذي لا يعني شيئاً فيما لو قدمه كما هو (منازل لابنة حطان بن قيس) شبهها بحركة يُسْهِمُ تركيبُها في إقامةِ هوية جديدة للمشبه.

عمد الشاعر إلى تشبيه المغمور بما نعرف. فالعنوان بوابة النص، وفيه تكثَّفَتْ ملامحُه الرئيسية، ومشهورٌ لدينا موقعُ العنوانِ في النص. والتنميق للعنوان يعني أن الكاتبَ طَبَعُه برؤيته الجمالية الجوانية. فالتنميق ليس ترفاً يفتقر إلى دلالة، بل هو المرآة التي تظهر في صفحتها بجلاء جوّانيةُ المنمِّق. هذا إلى كون العنوان خطَ التماس بين العين والنص. وعندما ينمّق هذا الخط؛ ففي ذلك رشوةٌ للعين كي تتقدم في ذات العنوان، وبالتالي في ذات النص للوقوع على الكلام وفحْواه.

إذاً، التنميق فعلٌ نهريّ، وقَعَ على العنوان لتخليصه من السكون، وينبعُ من ذاتٍ أملَت عليها حاجةٌ أن تعبرَ بهذا الفعلِ. وإزاء جملةِ المشبه به، نحن أمام ظاهرتين أسلوبيتين غنيتين بالدلالة:

* الأولى هي ظاهرةُ التعريف والتنكير. حيث إنّ الشاعر عرّف المفعول به «العنوان» ونكّر الفاعلَ «كاتب» و«ال» التعريف هذه تسمى

العهدية، وهذا ليومىء الشاعرُ إلى ما هو معهودٌ لدى المتلقّي بافتراضِه، بينما تنكيرُ الفاعل «كاتب» كان لإدخاله في العموم أي لتغييبه، فالمعهود هذا شاهدٌ على «كاتب». إذ طالما بقي العنوان زماناً بعد زمانٍ، رغم فناءِ الكاتب ونستفيد من «أل» العهدية هنا، لإدخال المفعول به في حقل البقاء، أو حقل النهر، كما نستفيد من تنكير الفاعل، لإدخاله في حقل الفناء، أو حقل الرماد.

* والظاهرة الثانية هي التقديم والتأخير فقد قُدّم المفعول به على الفاعل، ما يعني أنه قُدّمَ الشاهدُ على الغائب، أي النهر على الرماد.

وإذ يجعل الشاعر من المشبه به مشهداً حيوياً ينطلق منه لتحديد هوية المغمور؛ إنما يجعل ذلك تمهيداً لوضع النهر بمقابل الرماد. فالمنازل، عنصر نهري تشهد على ابنة حطان الغائبة، كما غاب الكاتب، ولكن أطلالها باقية في المنازل. وهذا الوضعُ من الشاعر في مطلع الحركة الثانية، له أهمية في تشييد الموقف الطللي، الذي يرى الماضي المجيد في الحاضر الخرب. فالماضي هنا ارتبط بأنثى محددة معينة، وما كان له ليعينها، لو لم تكن أثيرة في قلبه. إذن الماضي هو الحب، هو الجمال، هو مشروعٌ حالم في منازل منمقة. والملاحظة الأخيرة حول التنميق هذا هو أنه لا يكون إلاّ مع الاستقرار، أي مع الحضارة.



استطاع الشاعر تقديم منازل لابنة حطان بن قيس، وقد شكل بنيتها التأثيرية فعل حضاري راقٍ هو التنميق. وكان بذلك يقدّم لنا مشهداً نهرياً خصيباً مؤثراً، ولكن هذا التأثير سيظل قاصراً حتى يجيء البيت التالي مُرَكّباً وصفياً يقرر شأن هذه المنازل «المنمّقة».

3 - تَمشّى بها حُولُ النعامِ كأنّها   إماءٌ تزجّى بالعشيّ حواطبُ

يتألف هذا المركّب من طرفين، يربط بينهما حرف التشبيه «كأنّ»، الذي يفيد الظن والحسبان أيضاً؛ وفي هذه الفائدة استدعاءُ المتلقي للإسهام في إعمار المكان من تصوره بتأثير من الوجهة التي بها يوجه الشاعرُ الظنَّ والحسبانَ.

فكون الحرف «كأن» للظنّ والحسبان؛ فهو لا يتعارض مع كونه للتشبيه. فالمركّب ما زال ينعقد بين مشهدين: واحد مشهور والآخر مغمور.

1 ـ المشهد الأول «تمشى بها حُولُ النعام» مشهد مغمور. أو هو بهذه الآلية اللفظية عاجز عن بلوغ التأثير الذي يريده الشاعر في المتلقي.

الفعل «تمشّى» فعل متكرر وفي تضعيف عين الفعل تأكيدٌ لتفشّيه وانتشاره، وقد أسند إلى «حول النعام» لوصف المكان بحركة انتهاكية. وعلاقة الفعل بالمكان/ المنازل التي أضمرت هنا في الضمير «ها» يحددها الحرف الظرفي «الباء». وقد سبق لنا الكلام عن الفرق بين «الباء» والـ «في» الظرفيين. واستغراق المنازل في ضمير بارز غائب، فيه دلالة على تعرض هذا المكان للاندراس. كانت المنازل في البيت السابق، شاهداً بشَبهها على مكانة ابنة حطان بن قيس؛ أما في هذا البيت فيشهد على المنازل تمشّى حول النعام بها. وهذا التحولُ يقدمُه لنا الفعلُ المضارع الذي يفيد الحدوث والتجدد. . والتكرار.

وتجدر الإشارة هنا إلى قيمة هذا الإسناد في وصف المنازل.

«حول النعام» تقوم بفعل يتكرر في مكان واحد، دلالة اطمئنانها لخلو المكان من الإنسان، إذ معروفٌ هذا الحيوانُ بجفوله وجبنه وهو عبارةٌ عن رأس طير فوق جرم جمل[1]. وتقديم الصفة على الموصوف دلالة على اشتهار الموصوف بهذه الصفة، فكون الموصوف «النعام» مر عليها الحَول ولم تلد، وميْؤوساً من تكاثرها في هذا المكان؛ فإن في ذلك نذيراً يومىء إلى فجائعية المشهد الذي يقدم هذا المكان مكانَ عقم، وأحسبُني مع هذه الصفة «حُول» قد وقفت على يأسِه من مشاهدة ابنة حطان في منازل لها. وفي هذا الإسناد «تمشّى بها حول النعام» جانبٌ من الحقيقة. لكن الشاعر يرى في هذه المنازل الخرِبة رماداً أعمق، يرى قهراً يتجاوز قدرة هذه الجملة على الإيفاء بالغرض؛ لذلك، وإغناءً لرمادية هذا المشهد، عزّزه بمشهدٍ قهري يفترض معرفتنا به، ويربطه بالمشهد الأول، بالحرف المشبه

(1) المعجم الوسيط

بالفعل «كأن» ليحرّض مشاعرَنا، وينبّه مداركنا إلى معاينة ذلك الرماد البليغِ من هذه الزاوية.

2 ـ الطرف الثاني في التشبيه هو «إماء تزجّى بالعشيّ حواطبٌ» ساقه الشاعرُ للخروج بهوية الطرفِ الأول، من كونها هويّة لحركة مؤثرة في شخصه وحده، بتقديمها حركة الحيوان الجفول مطمئنةً في منازل حبيبته، إلى هوية لحركة مؤثرة على المستوى الإنساني في العام، هي حركة الإماء. فالخبر «إماء» معمول الظن والحسبان وقد ساق الشاعر الجملة الفعلية «تزجّى» صفة لهذا المعمول وقد صيغ الفعل «تزجّى» للمجهول، لا لأن الفاعل مجهول، بل لأن في ذكرِه ذكراً لأسياد الاستقرار، وهذا ما لا يقتضيه السياق؛ فالإماء في خضوعها لهذه الحركة إنما تدل على حياة الاستقرار. لذلك هي نائب للفاعل، وخاضع للفعل، والصفة «حواطب» قد تأخرت حتى آخر البيت لأنها مرتبطة بالعمل، وعمل الإماء ليس مستنكراً أو فيه دلالة على القهر. لذلك أخّر الشاعر هذه الصفة وقدّم عليها صفةً قهرية تتكرر بتكرار الزمن «العشيّ». فالمسألة إذن، تتعدى المنظر بتحديداته الفيزيائية إلى أثر هذا المنظر في النفس الإنسانية الحرة والمقهورة. ولولا أن ساق الشاعر هذا التعبير بهدف تعميق مأوساوية تمشّي حول النعام بالمنازل؛ لقلنا إنه تداع لصور من حياة الاستِقرار من خلال مظهر الحركة النسوية المثيرة بالعشيّ ولكن الأمر اقتضى إخضاع النسوة لفعل قاهر يحيد بالحركة النسوية عما هي أصلاً من إثارة وحيوية.

بانعقاد هذين الطرفين يكتمل مشهد منازل لابنة حطان في مواجهة القهر، ومن إرثها القهر وقد تمثل في الإماء الخاضعة للحركة الحضارية.

هذا شأن «منازل» بما هي عليه في علاقتها مع ابنة حطان وفي علاقتها مع «حول النعام» ومع الماضي والحاضر. إنه شأن القهر/ الرماد إذ يعصف بالاستقرار/ النهر.

فما هو شأن الشاعر في العلاقة معها؟



4 ـ وقفتُ بها أبكي وأشعَرُ سُخنةً   كما اعتادَ محموماً بخيبرَ صالبُ

«يسائل» فعل الإنسان في الحركة الأولى العامة إزاء الطلل، فعل متعدٍ بنفسه، ينطلق من الإنسان إلى الطلل بإحيائية مؤملة. . . ومصدومة. أما فعل الشاعر في الحركة الثانية الخاصة «وقفت» هو فعل لازم اقتصاري، وفيه سكون للحركة، علاقته بالطلل بواسطة حرف الجر «الباء» الذي هو حرف سببيّ هنا، ما يعني أن الوقوف بسبب من الأطلال، وهذا يدل على خضوع الشاعر للمشهد، فقيامه بهذا الفعل لا يومىء إلى فاعلية مؤثرة بل إلى فاعلية متأثرة. وهو لا يؤمل من وراء الوقوف أي تجاوب طللي. والفعل وقف أصلاً لا يتحمل أن يكون محرضاً للأطلال كي تتجاوب بفعل سلبي أو إيجابي.

كنا خلصنا من دراسة الحركة الأولى «العامة»، إلى ملاحظة الإنسان يمارس فعلاً نهرياً، يتعدى به إلى الأطلال مؤمّلاً. وها نحن في خِتام الحركة الثانية الخاصة، نلاحظ الشاعرَ يقوم بفعل اقتصاري لازم. فهل لنا أن نرى في الفعل «وقف» فعلاً نهرياً؟

الفعل «وقف» بالمقايسة مع الفعل «يسائل» ينم عن سلوك خاص لدى «منازل لابنة حطان» مختلفٍ عن سلوكٍ معتاد لدى الأطلال بعامة. ولكونه في الماضي، يدل على الانتهاء من حصوله وتحققه. والفعلان التاليان «أبكي» و«أشعر» هما لبيان هيئة الفاعل حالَ وقوفه، ولأنهما بصيغة المضارع ينمّان عن تصعيدٍ حادثٍ في الفاعلية المتأثرة.

البكاء سيل الدمع من الحزن، والشّعار الساخن، أثرُ الحزن على سطح الجسد، إذن؛ التأثير يشمل جوانية الشاعر وشعاره وهذا ما دعانا لتفسير الفعل اللازم، بأنه فعل اقتصاري، أي يقتصر أثره على فاعله.

والشاعر تحرّزاً من توهم المتلقي أن السخنة سطحية أو عَرضية؛ عمد إلى تعزيزها بمشهد مشهور، وذلك للخروج بها عن هويتها المأنوسة في النسق العادي إلى هوية جديدة، تفيد في تعميق سلبية المشهد وترمّده.

المشهد المشهور عبرت عنه الجملة الشعرية «اعتادَ محموماً بخيبرَ

صالبُ» وفي هذه الجملة ظاهرتان تستحقان الدرس. الظاهرة الأولى ظاهرة التقديم والتأخير، والثانية ظاهرة جر المكان بالحرف «بـ».

تقديم المفعول به على الفاعل له أهمية بالغة في هذه العبارة، حيث إن الفعل «اعتاد» هنا بمعنى «انتاب» أي أتاه مرّة بعد مرّة. أن يتأخر الفاعل إلى آخر البيت، ويتقدم عليه المفعول به، فذلك دلالة على تقدم رتبةِ «المحموم» على رتبة «صالب»، فالمحموم إنسان وصالب حرارة شديدة يرافقها صداع ورعدة. والتأثير في المتلقي يكون من تقديم المفعول لمكانته في النفس. فالإنسان يأسى لإنسان محموم يقع تحت تأثير فعلٍ فيه تكرار ومداومة. فلو قدّم الشاعرُ الفاعل ـ وفي التقديم الأصل ـ لكانت العبارة قدّمت لنا أهمية إسناد «الاعتياد» إلى «صالب» بهذا المكان «خيبر» المشهور بشدة حرارته وتميزها[1]. ولكن العبارة ليست للكلام على حرارة «خيبر»، بل للكلام على ما ينتاب إنساناً محموماً بخيبر.

أمّا الظاهرة الثانية فهي الجر بحرف «الباء» الذي قد يتوهم أنه بمعنى «في» ولا أرى من ذلك فائدة كبيرة كما أني لم أجد لذلك مسّوغاً هنا. وأعتقد أن الشاعر أورد «خيبر» مكاناً مؤثراً بالإنسان ما يصح معه التقدير أن «خيبر» أحمّه فهو محموم (وهذا تفسير لورود معنى وقع عليه الفعل بصيغة اسم المفعول) وبذلك تكون «الباء» سببية وليست ظرفية. وهذا الضَّرْبُ من التعبير اقتضته حاجة عند الشاعر أملتها ظروف تأثره بمكانٍ.

إذن المشهد المشهور الذي ساقه الشاعر لإضاءة المغمور، هو مشهد الإنسان وقد أثر به سلباً مكان متميّزٌ فانتابه من ذلك مرض شديد. وهذا مشهد تألفت بنيته من عناصر مألوفة. ومن مألوفية هذه العناصر، وضربِ تركيبها، نفهم وقوفه يبكي ويشعرَ سُخنةً إزاء «حول النعام» تمشّى بمنازلَ لابنة حطان بن قيس.

وخلاصة الحركة الثانية هذه في رفض الخاص لعام. فالعام منه

(1) بطرس البستاني، دائرة المعارف، 7 508.

مساءَلةٌ للأطلال فحسب، وهي مساءَلة غير مجدية، وتكرارها بلا فائدة لا يعيد بناء ما تهدم ولا يسترجع حبيبة ظعنت، ولا يفيد في تحقيق أي أمر نهري؛ فالأطلال من شأنها ألا تجاوب. بينما نجد الخاص يمتلىء بدوافع نهرية تتصعّد من بيان مكانةِ منازلَ في سياقها التاريخي، إلى وضعها الراهن مع حُول النعام، إلى... أثرها في نفسه (بكاءً ومرضاً..) وكل هذه الأغراض سيقت من واقع الرماد لتشكل دوافع لسلوك نهري. فالماضي العريق المنصرم والحاضر الخرب وحال الحزن والمرض المرافقة دوافع حقيقية لسلوك نُهري من أجل البقاء على نحو كريم. وبهذا يتم انعقاد خبر اسم الشرط «مَنْ».



5 ـ خليليَّ عوجا من نجاءَ شِمِلَّةٍ ‏ ‏ ‏ ‏ عليها فتىً كالسيفِ أروع شاحبُ

بعد تمامه من بيان العلاقة بينه وبين الأطلال.. ورفضه المساءَلة بوصفها حلاً نهرياً في مغالبةِ الرماد؛ بدأ الشاعرُ مع هذا البيت في بيان سبيل الممانعة المجدية أمام دواعي اليأس؛ فانهدام المنازل أكثر ما يكون من الغزو الذي يقوض الاستقرار، والحياة الطبيعية المليئة بالحب والعمل. لذا؛ وقد اتخذ من أثر الغزو ـ في الظعن والانهدام ـ منطلقاً لإفعام النفس حباً ومعرفةً بتجارب الآخرين؛ يعمد في هذا البيت إلى التمهيد لإذاعة مبادئه مستدعياً خليليه ومملياً عليهما أمره.

ينطوي هذا البيت على فعلين ينطلقان من الشاعر:

1 ـ الفعل الأول، فعل النداء وقد تحدد مداه بخليلي الشاعر. واقتضى الغرض من هذا الفعل أن يسقط لفظاً إذ لا مسّوغ لإثباته، وليست الغاية من هذا الفعل في ذاته، بل في مَن وقع عليه الفعل ولذا؛ أثبت لفظه «خليليّ». أما أداة النداء فقد سقطت لشدّة قرب المنادى؛ فالزمن اللفظي لحرف النداء «يا» لا تتحمله المسافة صفر بين فاعل النداء ومفعوله.

ودلالة هذا النداء في سياق الموقف الطللي، أنه وإن كان «وقف» إزاء منازل لابنة حطان موقفاً متميزاً عن موقف سائر الناس فهو منتمٍ

لجماعة، وأقل هذه الجماعة اثنان (كما ورد في شرح المعلقات السبع للزوزني)[1]. وينطلق بالنداء هذا شاهراً موقفه للجماعة التي أخرج نداءه لها مَخْرَجَ نداء الاثنين.

2 ـ أما الفعل الثاني، فقد انطلق من الشاعر إلى خليليه ليفتح أمامهما مدىً على المجال الذي يرى فيه مجالاً للحياة المرومة.

الفعل «عوجا» ومعناه القاموسي والسياقي «ميلا»[2] يفيد أن حركة الخليلين قبل طلبِ الشاعر وأمْره كانت حركةً باتجاهٍ مغاير، قد يكون اتجاه المساءلة العامة وقد يكون اتجاهاً آخر، لكن. من المؤكد أنه ليس اتجاه الوقوف بكاءً وسخنةً؛ لأن الشاعر أطلق أمره بالعوج تأسيساً على هذه الحركة.

فما هو المدى؟ وما هو موقعه باعتبار ثنائية نهر/ رماد؟

يتميّز هذا المدى بإضافةٍ، وتشبيه، وثلاث صفات. وهو على المستوى الإخباري يقول: «عوجا من سرعة ناقة خفيفةٍ مسرعةٍ عليها فتى جميل وشاحب يشبه السيف بحدته وهزاله».

أما على المستوى الفني، يضعنا الشاعر أمام مشهدٍ بالغ الروعة، فإضافةُ «نجاءَ» إلى شملّة» هي إضافة النجاة إلى المجتمع. صحيح أن المعنى القاموسي للفظ «نجاءَ» هو السرعة[3]، ولكن السياق الذي يستوجب الميل من هذه السرعة، يحيلنا إلى الوقوف عندها، في محاولة للإجابة عن السؤال في مقتضى السرعة، وبخاصة أنه قد ورد في المعجم الوسيط أن «نجا نجاءً أي خلص من الأذى». وقد خصص الشاعر السرعة وعيّنها بإضافتها إلى «شملّة». وهي في المعاجم الناقة الخفيفةُ السريعة، وسرعة هذه الناقة لها وظيفة مهمة في الحياة وقد امتطاها «فتى أروع شاحب». وحرف الجر «على» الذي يفيد الامتطاء قد جعل من وظيفة سرعة الناقة الخفيفة السريعة وظيفةً نهرية تجمع الشمل، أو تحافظ على الشمل

(1) الزوزني، شرح المعلقات السبع، ص7.
(2) الفيروز أبادي، القاموس المحيط.
(3) المعجم الوسيط.

مجموعاً، وليست مصادفةً تلك القرابة اللفظية بين شمل القوم بمعنى مجتمعهم و«شِمِلَّةٍ» بل الناقة التي غلبت عليها هذه الوظيفة صارت صفتها اسمها كما أثبتها شاعرنا في هذا النسق.

ويزيد المدى جلاء تشبيه الفتى بالسيف. فالسيف معهود لدى خليليه بوظيفته في تلك البيئة الاجتماعية.

وإذ يمنح الشاعر وظيفةَ السيف للفتى فإنما بذلك ينتقل بهوية الإنسان في وضعه المتأثر الخاضع، إلى هوية جديدة في وضع المؤثر الفاعل. والصفتان «أروع» و«شاحب» فيهما الدلالة النرجسية والعجب بالشجاعة الفردية وذكاء الفؤاد والارتياع حدّةً من كل مسموع ومرئي، إلى هزال الجسم وتغيير اللون من التعداء فوق شملّة.

إذن المدى المفتوح أمام فاعل «عوجا» هو مدى نهري يستمد خصوبتَهُ من قيم الفروسية الفردية في سبيل الجماعة، هو مدى الممانعة أمام غزو الرماد ووعيده وفي هذه الممانعة تحقيق لأهم هدف إنسان هو الاستقرار والعطاء في الاستقرار. والصيغة الفعلية «الطلبية» هنا تدل على النصح، وتأخذه هذه الدلالة من كون المخاطب خليلا الشاعر؛ والخليل هو الصديق الناصح. فإذا كانا خليليه فهو خليلهما. وليكون نصحه مقنعاً أو مقبولاً لدى المخاطب؛ يدخل في المدى المفتوح شاهراً حياته العملية نموذجاً مثالياً في إطار فني توزعته أربعة أبيات هي:

6 ـ خليلايَ هوجاءُ النجاءِ شِمِلَّةٌ وذو شُطَبٍ لا يجتويهِ المصاحِبُ
7 ـ وقدْ عشتُ دهراً والغواةُ صحابتي أولئكَ خلصاني الذين أصاحبُ
8 ـ قرينَةَ مَنْ أسفى وقُلِّدَ حبلَه وحاذرَ جرّاهُ الصديقُ الأقاربُ
9 ـ فأدّيتُ عني ما استعرتُ من الصّبا ولِلمالِ عندي اليومَ راعٍ وكاسبُ

في معاينة هذه الأبيات، لا نعاين حلقة مستقلة عن حلقات سائر القصيدة؛ بل نرى فيها مقاربةَ الشاعر لموضوعه بما اقتضاه «الوقوف» إزاء «المساءَلة». دشّنت هذه الأبيات بنيتها ببيان هيئة الشاعر حال وقوفه يبكي ويشعر سخنة؛ ما يجعلنا ننظر إليها بوصفها بنية تعزيزية للفاعلية المؤثرة؛ فالشاعر انطلق في قصيدته ليميز بين طريق يوصل إلى النهرية، وآخر يوصل إلى الرماد.

تتألف بنية هذه الأبيات، من حقلين دلاليين ضديين هما: حقل الهدى، وحقل الضلال، يتعاطى ضمير المتكلم معهما من موقع اجتماعي رائد، يشكل حقلاً مرجعياً للعلاقة بين الحقلين.

* عناصر الهدى: «هوجاء، النجاء، شملّة، ذو شطَب، المال، راع، كاسب».

* عناصر الضلال: «الغواة، من أسفى، قلّد حبله، الصبا».

ويتميّز الحقل المرجعي بألفاظ تدل بمجملها على العلاقة الإيجابية بين أفراد المجتمع. ما يعني أن عناصر الهدى والضلال في هذا النسق الفني، يتحدد موقعها بموجب علاقتها بالحقل المرجعي الذي تشكّل من العناصر: «خليلاي، المصاحب، صحابتي، أصاحب، خلصاني، قرينة، الصديق، الأقارب».

في المدى المفتوح على الممانعة أمام غزو الرماد، يقدم الشاعرُ خليلين مختلفين، من شأنهما تعزيز الوقوف البطولي، وتدعيم حجته على المساءَلة. فمفردة «خليلاي» هي من الحقل المرجعي، وقد تبوّأت الصدارة في بنية التضاد بين الهدى والضلال، لأهميتها المرجعية. وعندما يتساوى المبتدأ والخبر بالتعريف أو التنكير، يكون المقدَّمُ هو المبتدأ وجوباً، الأمر الذي يعطيه حرية التقديم والتأخير. وأنه قدّم «خليلاي» فذلك منه تقديم للقيمةِ الاجتماعية على الوسيلة. وهو إذ يسند إلى هذه المفردة «خليلاي» الناقةَ والسيفَ ممثلين بصفاتهما، إنما هو بذلك يسند إلى الفصح والاستقامة وسائلَ هي في الأصل غير مبالية. ولكن هذا الإسناد حاد بالناقة والسيف عن هويتهما الأصليتين في الواقع، إلى هوية اجتماعية أخذت قيمتها من الحقل المرجعي وبذلك تكون هذه الصفات «هوجاء» نجاء، شملّة، ذو شطب.. «عناصر اجتماعية مؤثرة لدوام الهدى إلى الصراط المستقيم. ودراسة هذه الصفات تضيء لنا السبب الذي اقتضاها دون غيرها.



قد يستغرب المرء إيراد مفردة «هوجاء» مثلاً، في جملة المفردات

الإيجابية المندرجة ضمن إطار حقل «الهدى»؛ وذلك لأن مرجعيتها في أذهاننا مرتبطة بالحمق والطيش. ولكن الشاعرية أصلاً وفرعاً، لا تعترف بما استقرّ في أذهاننا من مرجعيات، وليس من شأنها إخبارنا بما تقتضيه تلك المرجعيات. بل هي تتمثل لدواعي الرؤية المغايرة والمختلفة، ليتحقق الإدهاش تسهيلاً للتأثير. فالشاعر رأى في تلك المساءلة اللطيفة للأطلال أمراً استسلامياً، وفيه ذلُّ الخضوع لقوانين الانهدام والظعن. وخروج الشاعر على تلك القوانين؛ اقتضى منه أن يستبعد الناقة بكل صفاتها سوى الصفة الملازمة لها في الدفاع عن الاستقرار وفي الكر على الأعداء الذين يتوعدون بالرماد. فالأمر لا يحتمل اقتناء ناقة سوى «الهوجاء» أي السريعة التي تلبي حاجات ممتطيها في الهجوم والدفاع.

وسبق أن درسنا الصفتين الأخريين «النجاء» و«شملّة» وعرفنا الناقة بهاتين الصفتين، كيف تتحول بوظيفتها لتصبح حاجة مجتمعية وحاضرية. فالخلاص من الأذى هي فعالةٌ له، وجمع الشمل شأنُها. هذا خليل من خليلي الشاعر.

إن العنصر التالي «ذو شطب» فقد ارتبط بالخليل الأول بواسطة حرف العطف «الواو» الذي جيء به في هذا الموضع لمطلق الجمع، فتقديم الناقة على السيف ليس تقديماً للأهم على المهم. فالناقة بأوصافها المذكورة بلا سيف تعجز عن أداء مهمتها كما يطمح الشاعر، وكذلك السيف من دون الناقة. إذن؛ بهذا الجمع بينهما ويؤكده خبرهما «خليلاي» إذ ساوى تماماً بينهما، هو جمع للوسائل التي تشكل دعامة نهرية يضبطها الحقل المرجعي، وتأخذ مكانتها في حقل «الهدى» بعدما انتقل بها الشاعر إلى سياق فني جميل حادَ بها عن كينونتها المعهودة في الواقع، إلى كينونةٍ لها دور إيجابي، حماسي في مواجهة الهزيمة.

أمّا لماذا جاء بهذه الصفة لتحل محل الموصوف، فيبدو أن الشُطبَ في متن السيف دلالة على الجودة والمتانة، ويستدعي الشاعر ـ تدليلاً مع هذه الوجهة المستقيمة ـ مفردة من الحقل المرجعي تدعم مكانة «ذو شطب» في حقل الهدى، إذ يقع الفعل «يجتوي» على «ذو شطب» وهو منفي ويسند إلى «المصاحب».

لا يجتوي: لا يكره، والمصاحب: المستقيم الذاهب لا يتلبث، هذا بحسب المعاجم. لكن السياق يجعل من «ذو شطب» أليفاً لدى كائن اجتماعي مستقيم ذاهب لا يتلبث ويطلق تجاهه عاطفة يحتاجها الآدمي أكثر من الوسائل. وبهذا يخضع السيف لتأثير الحقل المرجعي فيصبح أثيراً في الحياة بوصفه كائناً اجتماعياً مصدراً للحب أو الكره.

الجملة الفعلية «لا يجتويه المصاحب» هي صفة لـ «ذو شطب» و«ذو شطب» صفة للسيف. سقط السيف لفظاً لعدم ثبوت الفائدة من ذكره. ما يعني أن ذكر الصفة جاء لينقل الشيء من إمعانه في الجمود واللامبالاة إلى حيوية واعدة بعشرة مبالية بالحب والكره من كائن اجتماعي أو عليه.

وفي إضافة المسند إلى ياء المتلكم «خليلاي» يحيلنا النص إلى النظر في أهمية الخليل في السياق الموضوعي، وقد جاء في المعاجم أنه الصديق الناصح. وعندما يتحول السيف والناقة إلى خليلين للشاعر؛ فبذلك يعطيهما الدور الحاسم في حقل «الهدى».

وينتقل الشاعر إلى تقديم تجربته الحياتية في مساحة لفظية واسعة نسبياً، تمثلت بحركةٍ تحققت في زمانٍ امتدّ طويلاً في الماضي «قد عشت دهراً» والحركة هذه أُسندت إلى تاء المتكلم، للدلالة على فاعليته الخاضعة للفعل، رغم إشارة حقل «الهدى» إلى نوع من الانتفاضة النقدية للذات يحملها مسؤولية استغراقها في «الضلال» دهراً.. وأن حركة العيش في ظرف زماني مضى يسوقها هنا للاعتبار؛ فهناك «دهرٌ» لم يعشه بعد؛ يجب ألاّ يكون استمراراً لدهر سابق.

الواو بعد هذه الحركة «عشت» هي واو الحالية، والجملة الاسمية بعدها، جاءت لبيان هيئة الفاعل حالَ عيشه دهراً مضى. وهنا نقع على مفردة الغواة» من حقل «الضلال» والغواةُ جمع غاوٍ أي الممعن في الضلال. وإذ يسند إلى الغواة» «صحابتي»؛ بذلك يسند مفردةً من الحقل المرجعي إلى مفردة من حقل «الضلال»، لنكون على ظاهرة أسلوبية تشي بسلوكه الموضوعي. فالصحبة هي المظهر الأفضل للعلاقات الايجابية بين أفراد الجماعة. وكون الشاعر قد عاش دهراً ينتمي فيه إلى جماعة، حتى وإن كانت هذه الجماعة سلبية في المجتمع، فإنما هو يقدس الحقل

المرجعي، ويعطيه الأهمية الكبرى في الواقع، وكذلك القدرة فنياً على ضبط العناصر في مواقعها داخل البنية. وإذ يكون مضافاً إلى صحابة؛ نفهم منهم أن لكل إنسان صحابة، وأنا «الغواة صحابتي».

ولا يقف الأمر عند هذا الحد، بل يواصل تعزيز موقِعه في حقل «الضلال» عندما يشير إلى الغواة بوصفهم خلصانه، أي المصطفين من دون الناس وهم الذين تعدى إليهم بفعله «أصحاب». . ونلاحظ أن الفعل أصاحب ـ وهو من الحقل «المرجعي» ـ جاء مضارعاً ضمن زمن العيش الماضي ليدل أنه متجدد الحدوث والفعلية لإفادة الإمعان في «الضلال».

ونلاحظ في هذا البيت شيوع مفردات من الحقل المرجعي «صحابتي، خلصاني، أصاحب»، بينما فيه واحدة تدل على «الضلال» هي «الغواة». ومع ذلك نراه مطبوعاً بطابع «الضلال». فمردّ ذلك بظنّي إلى مقتضى هذا الأسلوب الذي أورد المفردات على هذا الوجه متعاونة لإنتاج الدلالة. فالشاعر لا يقول إنه عاش دهراً برفقة الغواة! بل مسار الفكرة في رأسه، كان حول موقع الغواة في المجتمع، وموقعهم بالنسبة إليه. وقد أخذ البيان ذلك من المجتمع (الحقل المرجعي) أفضل أنواع العلاقات الإيجابية، ومارسها معهم. وهذا الأمر الموضوعي اقتضى منه إيراد المفردات التي تدل على العلاقة الفضلى مع الغواة. وإن كان من دلالة لهذه الظاهرة الأسلوبية فهي في كون الهم الاجتماعي هو الذي يحكم مساره الفكري حتى وهو في حقل «الضلال». فالهدى كما أسلفنا هو ردءُ الانهدام والظعن. وذلك يكون في مجتمع متماسك.

ويواصل الشاعر تقديمه لحقل «الضلال» في دائرة مشدودة الأشعة إلى مركز صارم، هو المجتمع. فيقدم نفسه متبوّئاً الصدارةَ في هذا البيت ممثلاً بهيئته حالَ عيشِه ذاك الشطرَ الطويلَ من العمر «دهراً». فالعنصر «قرينة»، حال فاعل العيش. ويضاف إلى هذه الحال عناصر من حقل «الضلال» تحدد للقرينة مساراً ضلالياً يستنكره المجتمع.

عناصر «الضلال» هنا هي: «مَن أسفى، قُلّد حبله» ونلاحظ مدى ارتباط هذه العناصر بالمجتمع. فـ «من أسفى» هو من تعدى بفعل الإساءةِ والخفة والطيش إلى الآخرين. ومن «قلّد حبلَه» هو الذي جُعل الحبل في

عنقه قلادة، أي اتخذ المجتمع منه موقفاً بأن ترك ضابط الحركة له وذاك تلافياً لضلاله وآثاره.

وإذ يكنّى بهذا الفعل «قلّد» عن تلافي المجتمع للضّال، فإنما يدل ذلك على رؤيةِ النص لقرابةٍ بين الحيوان المسيّب في المراعي، وبين الإنسان الضال الذي لا يجدي معه الكلام لرده إلى حقل «الهدى».

ويسند الشاعر إلى عنصرٍ منعوتٍ من الحقل المرجعي فعلاً احترازياً يشير إلى الانحلال في العلاقة بين المجتمع والضالين. فالفعل «حاذر» ساقه الشاعر بهذا الوزن للدلالة على امتداد زمنه، فهو ماضٍ، ولكنه يحتمل مضيّاً في كل الأزمنة. وحرف المدّ الذي لحق الحاء المهملة هو لتمديد الزمن والراء في آخر الفعل لإفادة التكرار.

العنصر المنعوت من الحقل المرجعي هو «الصديق» الأقارب» فالصديق هنا بصيغة المفرد ويدل على الجمع. وقد عُبّر بهذه المفردة «الصديق» عن الجمع لشدّة تماسك العناصر التي تؤلف مفهوم الصداقة في هذا السياق. فالصداقة لا تكون إلاّ بين أطراف أقلّهم اثنان. ولفظ الأقارب جيء بعه نعتاً للصديق تمتيناً لمفهوم الصداقة بقيم المجتمع القَبلي الذي تعتبر فيه رابطة النسب أسمى الروابط.

ويقع فعل «الصديق الأقارب» «حاذر» على «جراه» وهو الأثر الذي يعود على المجتمع من سلوكِ «مَن أسفى». وهكذا نلحظ أن المفعول به «جراه» هو الذي يصنع الفعل «حاذر» فعل الصديق، الأقارب؛ وبهذا نقف على حركة حقل «الضلال» مؤثرة في المجتمع بما قد يؤدي إلى الهلاك.

ونلاحظ في هذا البيت أن الشاعر قد أبدع في توصيل حقل «الضلال» إلى ذروة تمظهره. وذلك بأسلوب تفنّن في تطويعه لصالح بيان العلاقة بينه وبين «الغواة» تبعاً للحقلِ المرجعي في المجتمع القَبلي.

وإذ يقدم نفسه على أنه «قرينة»، فهو بذلك قد حدد لنفسه وجوداً على نحوٍ خاضع لموازنة هيئته مع الآخر، والآخر «من أسفى» ومن «قلّد حبله» فإنما ذلك ليفتح أمامه مدىً رمادياً بفاعلية غيره، يقوم بها ليقع عليه فعلٌ مجتمعيٌّ يعود عليه بالسلبية؛ لأن الحكم في هذا المجتمع أخيراً هو لهذا

الحقل المرجعي. والحكم هنا لا يعود أثره سلباً عليه فرداً، إنما يعود على المجتمع بأسره في «الانهدام والظعن».

لذا؛ يأتي في البيت الأخير من هذه البنية، بعنصر حركي يتجاوز به حقل «الضلال» ويقوم به فاعلاً سيدَ نفسِه وقرارِه. انسجاماً مع طموحه في حقل «الهدى». وقد سبق هذا العنصر فاء الترتيب والتعقيب ما يعني أنه فَعَلَ عقب سلوكه في حقل الضلال.

العنصر الحركي هو الفعل «أدّيت» يتوازى مع الفعل «استعرت» باتجاهين مختلفين، يتوسط بينهما معمولُهما، وهذا التركيب ليس من التنازع؛ بل يُقدر للفعل الثاني معمول يدلُّ عليه المذكور. فاعل الفعلين واحد «تاء المتكلم» وقد تعلق بالفعل الأول «أديت» علاقةٌ تجاوزيةٌ للمعمول «عني» بينما تعلق بالفعل الثاني «استعرت» علامة ابتداء الغاية في الزّمان أو أحداث الزمان «من الصبا». معمول هذا الفعل هو حادث زمن الصبا، ومن هذا الحادث استعار الفاعل ما استعار. وكونه معمولَ التجاوز؛ فنقدر ذلك المستعار عنصراً من عناصرِ حقل «الضلال» وكل عارة مستردة، كما يقول المثل.

ونلاحظ في هذه الواقعة اللغوية، أن الفعل الذي تقدم في الكلام «أديت» هو الفعل التجاوزي، مع أنه لم يتقدّم حصوله في الزمان، والذي اقتضى هذا التقديم كونُ «الضلال» قد بلغ الذروة ما استلزم قيام الضال بفعل حاسم يدشّنُ به دهراً على الضد مع الدهر الذي عاشه، ينهي الرمادية بقرار اقتضاه الهدى إزاء الموقف الطللي المغاير.

وقد ترتب حصول الفعل «أديت» عقب الضلال؛ فإنما يحتم سلوكاً نهرياً في حقل «الهدى»، نرقبه في الجملة «للمال عندي اليوم راعٍ وكاسب» وأوردها الشاعر في ختام هذه البنية انتصاراً لحقل الهدى فيِ تأديته ما استعار من الضلال/ الصبا.

وفي معاينة هذه الجملة نلاحظ غير ظاهرة أسلوبية تستحق الدرس بهدف الوقوف على مقتضاها على النحو الذي ترتبت به بوصفها آلية للدلالة.

1 ـ يشكل تقديم المعمول «المال» على العامل «راع» و«كاسب» تقديماً لموضوع العمل على العمل، وقد اقتضه الحاجة إلى شد الانتباه ولفت الأنظار إلى النقطة الأساسية في حقل «الهدى». فالمال كل ما يملكه الفرد أو تملكه الجماعة من متاع أو عروض تجارة، أو عقار أو نقود، أو حيوان، وقد أطلق في الجاهلية على الإبل. وهو بكل معانيه نقطة ارتكاز الإقامة. وقد استحق التقديم دلالة على نهريته وكون العامل اسم فاعل فهو يدل على الحدث والحدوث وفاعله، وأنه «راع» وقع على «المال» يعني دخول الشاعر في نطاق الجد من خلال عمله الحفظ للخير. وأنه «كاسب» يعني دخوله في النطاق نفسه من خلال عمله الإنمائي للخير. وفي أسبقية «راع» على «كاسب» نلحظ أسبقية الوعي بالأمر على العمل التنموي. ومن يكون هذه حالَه إنما هو يؤسس لاستقرارٍ لا يستهان به مهما تعرض لغزو الرماد. وتأخير العامل هنا له أهمية في قرّ هذا السلوك الراشد في نفس المتلقي.

2 ـ الظاهرة الثانية هي لام التقوية «للمال» وهي لضمان القوّة للعامل على تأخره إذ من حق تأخيره أن يضعفه وزيادة اللام على المعمول تحرزه العامل من الضعف.

3 ـ والظاهرة الثالثة هي توالي «عندي» و«اليوم» فكلاهما ظرفان ولكن الأول «عندي» ليس له في المكانية أو الزمانية أي مقتضى، وإن كان بلفظٍ ظرفي، فهو لفائدة أخرى تقديرها في «حكمي وظني» و«اليوم» ظرف زمان بلا خلاف. ولا أعتقده ظرفاً لزمان العامل «راع» و«كاسب» بل هو ظرف لزمان «الحكم والظن» وذلك لأن اسم الفاعل على حكاية الحال وللاستقبال ما يعني أنه يتجاوز هذاك الزمن المحدود «اليوم». ومعنى «اليوم» هنا يتفلت من حرفية المعنى القاموسي ليدخل في دلالة الزمن التجاوزي وهو بمعنى الوقت النقيض لوقت الطيش والضلال.

وهكذا تكتمل بنية التضاد بين «الضلال» و«الهدى» لصالح الحقل الأخير، ما يفيد أن الانهدام والظعن يكونان من «الضلال» عن الطريق القويم، و«الهدى» رد لهما لارتباطه بدواعي البطولة والفروسية والقيم المرجعية.



10 ـ ترى زائداتِ الخيلِ حولَ بيوتنا كمَعزى الحجازِ أعوزتها الزرائبُ

تأسيساً على ما تقدم من تجاوز فعليّ للضلال، حفظاً لأسباب الاستقرار، انطلق الشاعر بحركة جديدة تأخذ أبعادها التمظهرية من امتداداتها في الثنائيات الضدية التي اعتادت القصيدة من مطلعها، دلالة على التوتر الحاد في نفس الشاعر انعكاساً للنسق الموضوعي في نسق فني متماسك يأخذ مبررات بنيته من سلوك عناصرها كما تقتضي الضرورة التي أمْلَت على الشاعر إبداعَ هذه القصيدة.

إن تجاوز حقل «الضلال»، يفتح أمامنا مدىً جديداً يتحرك فيه الشاعر، عارضاً هداه بعناصره البطولية منتصراً لفكرته النهرية في مواجهة «المساءَلة» و«الغواة».

يبدأ حركة العرض بالفعل «ترى» محرضاً عيوننا على النظر تبعاً لمراده.

«ترى» فعل مضارع يدل على الحدوث، وكأنما هذه الرؤية تحدث إثر تأديته عنه ما استعار من الصبا.. وهو فعل يطلقه الشاعر لمخاطب مفرد، قد أكون «أنا» أو أي سامع أو قارىء آخر لهذه القصيدة. وبذاك يفتح عيني على مشهد يراه مختلفاً ويستحق أن يتعدى إليه فعل الرؤية.

إذن، يعرض الشاعر هداه بفعل انطلاقي مفتوح، نتوقع منه إضاءةً لثنائية ضدّية طرفاها المنطلق/ المقيد أو المفتوح/ المغلق أو الحر/ المكبوت وبالتالي النهر/ الرماد.

وقبل الدخول في جلاء هذه الثنائيات المتكاملة، يحق لنا التمهيد بمحاولة الإجابة عن السؤال في مقتضى كلام الشاعر من خلال الفعل «ترى» مع مخاطب مفردٍ «أنت» وقد سبق له الكلام مع اثنين «أنتما» من خلال الفعل «عوجا»!؟

مع الفعل «عوجا» كان الشاعر يقدم نفسه وقد تحول بها عن واقع الضلال؛ وهو بذلك محتاج إلى جماعة تراه، أو هو بحاجة إلى جماعة تعترف بتحوله. أما وقد انتمى إلى قومه وأدى عنه الضلال؛ فإنه إذّاك على واقع جديد مختلف، واقعٍ كان من دخوله حقل «الهدى» فيجدر به أن يدعو

الأفراد إلى انقلاب على الذات، وتجاوز العبث إلى موقف جدي يؤمن الاستقرار والطمأنينة. والمرئيُّ مدعاة لتغيير السلوك سلباً أو إيجاباً؛ فما هو هذا المرئي؟

استطاع الفعل «ترى» أن يستحضر مطلع القصيدة أمامنا، حيث الشاعر هو فاعل الرؤية، وحيث المرئي لدى الشاعر، حولُ النعام بحركة ما، بمنازل لابنة حطان بن قيس. والمرئي لدى فاعل «ترى» «زائدات الخيل حول بيوتنا»؛ فنكون أمام مكانين متضادين بكل حيثياتهما وقوام هذا التضاد ثنائية مقيّد/ منطلق. فمكان ابنة حطان هو «منازل» والمنازل لا توحي بملكية النازل لها. وهي ليست سوى منازل. لذلك هي مقيدة بزمن وقد يقصر. وبالتالي تقيّدُ النازل بقلقٍ خفي يحكمه مدّةَ نزوله. أما مكان الشاعر «بيوتنا» فالبيوت جمع بيت[1] من بات يبيت بيتاً وبياتاً ومبيتاً ومباتاً وبيتوتة أي أدركه الليل. وبات فلان: تزوّج، وبات في مكان كذا: أقام به ليلاً، والبيت: المسكن، وفرش البيت، والكعبة، والقبر وبيت الله: المسجد، وبيت الرجل: امرأته وعياله. وبالنظر إلى كل ما تعنيه مفردة «بيوتنا» نلاحظها ارتبطت بالأمن والاستمرار والخصوبة. إذن هي مكان منطلق في الزمن ومنطلق الخصوبة.

وفي معاينة المرئي لدى فاعل «ترى» نستطيع أن نرصد ثنائية المنطلق/ المقيّد من خلال دراستنا للحدث اللساني حامل هذه الثنائية الضدية. فالظاهرة الأسلوبية المتمثلة في إضافة الصفة إلى الموصوف «زائدات الخيل» تقدم لنا أهمية الصفة «زائدات» من خلال تقديمها على الموصوف «الخيل»، والضرورة التي أملت تقديمها، هي في أهمية الكثرة المنطلقة خارج أي قيد عددي. وفي إضافة «زائدات» إلى «الخيل» إضافة للشجاعة والقوة إلى الكثرة المطلقة لتعريفها وتخصيصها، وكأنما القوة والبطولة قيد ضابط للزيادة والكثرة لينطلق بها في مدى لا نهائي تشكل مفردة «بيوتنا» نقطة ارتكاز إذ تضاف إلى مفردة «حَوْل» غير المحدودة والتي تفيد الشساعة الدائرية المتماثلة مع الكون الدائري. مفردة «حَوْل» هي الظرف المكاني

(1) الفيروز أبادي، القاموس المحيط.

الذي تنطلق فيه الكثرة، وذلك لإطلاق البيوت في مدى البطولة والقوة أمناً واستقراراً على الضد مع الترمّد الطللي.

وكأني بهذا المشهد كما قدمته هذه الجملة، لا يُلبّي حاجة الشاعر في التعبير عن الانطلاق. فمشهد «زائدات الخيل حول بيوتنا» هو مشهد جديد أمام الرائي، وقد تكون اللغة عاجزة عن تقديمه كما ينبغي، لذا؛ يعمد الشاعر إلى مشهد مألوف يعزز به الهوية الانطلاقية للمشهد الجديد، هو مشهد «معزى الحجاز أعوزتها الزرائب» فحرف التشبيه «الكاف» بين الجملتين هو بمثابة محرك النظر لتعزيز الرؤية. وعندما يربط حرف «الكاف» مشهد «زائدات الخيل. . .» بمشهد «معزى الحجاز. . .» فهو بذلك يعطي فاعل «ترى» قدرة على معرفة المرئي الجديد من خلال مرئي يعرفه.

«معزى الحجاز» تضمنت إضافة حيوان داجن أليف إلى مكان محدّد معروف. وفائدة هذه الإضافة هي لتعريف الحيوان «معزى» بالمكان «الحجاز» فالتعريف لها بهذا المكان بالذات هو لإطلاقها من قيد التدجين فقد ورد في معجم البلدان[1] وفي دائرة المعارف[2] أن الحجاز منطقة جبلية في شبه الجزيرة العربية تكثر فيها المعزى البرية. والشاعر لا يقدم «معزى الحجاز» هكذا ليرى من خلالها «زائدات الخيل» بل يقدمها بهيئة معينة قد تكون ملازمة لها هي «أعوزتها الزرائب» فهذه الجملة الفعلية، هي لبيان حال «معزى الحجاز». وفي دراسة هذا الإسناد، نفهم قيمة هذا التشبيه.

«الزرائب» مواضع يحاط عليها لتأوي إليها الماشية تقيها البرد والريح فهي ضرورية للمعزى. وأن يسند إليها فعل «أعوز» فذلك لإفادة فقدانها مع الحاجة إليها، إذن، يكون الرائي أمام مشهد انطلاقي مستحيلٌ تقييدُه تمثل بـ «معزى الحجاز أعوزتها الزرائب» ومن خلاله صار بإمكانه رؤية «زائدت الخيل حول بيوتنا» وقد استعصت على القيد.



(1) ياقوت الحموي: معجم البلدان، 2: 130.

(2) البستاني، دائرة المعارف، 6: 690.

ويتابع النص تقديمه لهذه الثنائية الضدية منطلق/ مقيّد في بيتين يشكلان فضاءً وجودياً تمهيدياً لنهرية إنسانية منطلقة في مواجهة رماد طللي يتوعد.

11 ـ لكلِّ أناسٍ من معدٍّ عِمارَةٍ عروضٌ إليها يلجأون وجانبُ

12 ـ ونحن أناسٌ لا حجازَ بأرضنا مع الغيث ما نُلفى، ومَنْ هو غالِبُ

لبنية هذين البيتين عناصرُ تألفت من حركتين متواجهتين هما حركة الآخر/ حركة الـ «نحن». فـ «الآخر» مقيد و«نحن» منطلق. وجاءت ظاهرة التقديم والتأخير في هذه البنية بمقتضى العلاقة الضدية بين طرفي هذه الثنائية، ونستطيع بدرسها جلاء التأسيس لكون منطلِق.

تقديم الخبر على المبتدأ في البيت الحادي عشر هو تقديم للحكم الذي ساقه النصُ على المحكوم له. أما وقد سقط الخبر لفظاً بعد تقديره بـ «كائن أو موجود» فذلك لانعدام المسوّغ لذكره، وقد قرّ مكانه في أول الكلام المتعلق به «لكل أناس. . .» وذلك لتصرِف ملكية «عروض» و«جانب» لـ «كل أناس. . .». وفي ذلك إثبات المالك في أول الكلام، إثبات لأولويته واهتمام النص به، وهذا عائد للغرض الذي اقتضى هذا الاهتمام؛ فالشاعر منذ وقوفه بمنازل لابنة حطان، منتصرٌ للهدى والانطلاق والنهرية أما وهؤلاء الناس «يلجأون» يقومون بفعل انهزامي يقيدهم صفة للمسند إليه؛ فإنهم محط استهجان بسبب فعلهم المتجدد الحدوث هذا. إنهم على الضد مع الطموحات الانطلاقية النهرية لصالح المقيّد/ الرماد إنهم لا محالة ضالون سواء السبيل مقايسةً مع إقدامية الشاعر وتحوله إلى حقل الهدى/ المنطلق. لذا قدمهم أناساً مصروفاً لهم الخضوع.

وفي تقديم هؤلاء الناس على أناس نهريين، قومِ الشاعر، انسجامٌ مع منهجِ القصيدة في تقديم الرماد على النهر، المساءَلةَ على الوقوف؛ وذلك تبياناً لمساوىء المدى الرمادي المغلق ليكون تالياً الموقف المبدئي مقنعاً.

في البيت الثاني عشر، يستغرق الشاعر في الضمير «نحن» دلالة على تماهيه الكلّي مع قومه بصفةٍ محددة متوافقة مع طروحاته المبدئية في حقل «الهدى». وتبوأ هذا الضمير الصدارة في هذا البيت لانطلاقه في مدى

مناقض لانهزاميةٍ تُقيّدُ أناساً «من معدٍّ عمارة» في إطار فاعلية لجوئية.

الصفة التي تبعت الخبر المسوق للضمير «نحن» هي صفة تنفي الانغلاق والتقيد، من خلال نفي وجود حجاز بأرض قوم الشاعر «لا حجاز بأرضنا». ونفي أمرٍ ما لا يعادل إثبات نقيضه. لأن ما اقتضى هذا النفيَ حاجةُ الشاعر لدفع المنفي لكونه سارياً لدى الأقوام، وقد سبق له أن أثبته «كل أناس من معد عمارةٍ» والعمارة شعبة من القبيلة. إذن الحاجة إلى النفي تسوّغها ضرورة تمييز قومه وهو منهم، بهذا المدى المنطلق. فلو قال: «نحن أناس أرضنا مفتوحة» لكان المدى المنطلق أمام الشاعر لا يشكل مدىً ضدّياً للمدى المقيد لدى أناس آخرين. وهذا ما لا يريده الشاعر.

وبعد تخصيص الشاعر قومه بالمدى المنطلق، واصلَ الإخبار عن وجودهم، لبيان النحو الذي هم عليه في هذا المدى المواجه لمدى أناس آخرين. فقوله «مع الغيث ما نُلفى» هو خبر مسوق للضمير «نحن» في أول الكلام؛ وكأنما الوصف الذي تبع الخبر «أناس» لم يف بتمام التخصيص والتعريف؛ فجاء بهذا المركّب حادثةً لغويّةً تشكّل ظاهرة أسلوبية اقتضتها الدلالة على المكانة التي بلغها قوم الشاعر في تحقيق وجودهم المنطلق.

«مع الغيث ما نُلْفى» مع الغيث: لإفادة مصاحبة هؤلاء القوم للخير. «مع» حرف مصاحبة. وكأني به من الحقل المرجعي الذي سبق له تنظيم علاقة الشاعر بحقل «الهدى» هو هو مسلك محراث قومه في الحقل الانطلاقي. و«الغيث» هو المطر الخاص بالخير الكثير المنافع ويطلق مجازاً على السماء والسحاب والكلأ. ومصاحبة القوم للخير سبب من أسباب الاستقرار.

و«مع الغيث» جار ومجرور تعلقا بمحذوف خبر مقدم لمبتدأ مؤخر هو المصدر المؤول من «ما نلفى». وتعلّق «مع الغيث» بالخبر المحذوف «كائن أو موجود» فيه ارتباط الخير بالوجود ارتباطاً يمكّن الخير من النيابة عن الوجود في الحضور النهري.

هذا المركّب الإسنادي مع ما انتابه من تقديم وتأخير وتأويل وحذف

وتعليق يساق حكماً للضمير «نحن» ودلالة التقديم والتأخير هي في أهمية الغيث ومصاحبته في مراد الشاعر. ودلالة سقوط الخبر لفظاً هي في أهمية الجار والمجرور في تحديد نوع الوجود نيابة عن الوجود نفسه. ودلالة التأويل إفادة الاستمرار في كل الأزمنة إذ ورد عن النحاة قولهم في ما المصدرية أنها صالحة لكل الأحوال. وسَوق الجملة على هذا النحو فيه إثارة مردّها لهذا الخروج بالترتيب اللفظي ـ بمقتضى علم النحو ـ لصالح الانطلاق النهري تأكيداً لانطلاق الزمن في مدى لا نهائي في هذا المكان الذي لا حجاز فيه.

«من هو غالب» ترتبط هذه الجملة بالجملة الوجودية السابقة بواسطة حرف العطف «الواو» والذي هو لمطلق الجمع، إذ إنّ سبب الاستقرار لا يكون في غيثية المكان وإطلاقية الزمان فحسب، بل يجمع إليها فاعل الغَلَبة وقد احتواه الضمير «هو» وهذا الضمير عادةً يستعمل للمفرد الغائب، وكون القوم قد احتواهم الضمير «نحن» في مصاحبتهم للغيث، وفي إضافتهم إلى «أرض» لا حجاز بها وفي تأسيس إنطلاقية هذا المدى الشعري والوجودي. فهم في فاعلية الغلبة رجل واحد احتواه ضمير مفرد للغائب، وأنه للغائب فذلك لكونه مشتهراً بهذه الفاعلية وهذا شأنه في وجوده.

الأمر الذي اقتضى الكلام على الانطلاقيّة والقيدية في هذين البيتين، هو الأمر الذي اقتضاه الفعل «ترى» عندما افتتح مدى انطلاقياً يشهر فيه الشاعر موقفه النهري، وقد استغرق في ضمير الجماعة. فهذا الفعل استدعى عينَ المتلقي لتنفتح على مدى مكاني متمادي الشساعة «حَوْل» ليكون للخيل أن تقوم فيه بوظيفتها في مواجهة ما يستهدف أمن البيوت واستقرارها. وتأكيداً لضرورة «زائدات الخيل حول بيوتنا» يعمد الشاعر إلى عرض حاجة قومه إليها لكونهم قوماً «لا حجاز بأرضهم ووجودهم مع الغيث، وفاعلون للغلبة» فيما حاجة الأقوام الآخرين إليها تنعدم، لكونهم يؤثرون اللجوء على المواجهة حتى بات العروض والجانب لهم ملكاً لكثرة ما إليها يلجأون.

لن تتحوّل بيوت قوم الشاعر إلى أطلال، لأنهم منعوا إقامتهم في هذه

البيوت، وحصنوها بسلوك نهري تقوم به زائدات الخيل في البيت الثالث عشر:

13 ـ فيَغْبقن أحلاباً ويَصْبحْن مثلها   فهنّ من التّعداء قِبٌّ شوازبُ

الحركة التي تقومُ بها الخيل في هذا البيت، أكسبتها هوية جديدة، حادت بها عن الهوية التي لها في النسق الموضوعي. فالخيل في حقل التوقعات تجري، تغير، تعدو،... أما وأنها «تغبق»، «تصبح» فهذا من رؤية مختلفة عند الشاعر للخيل وحركاتها ودورها.

الغبوق هو الشرب مساءً، والصبوح بخلافه، الشرب صباحاً، وأن يكون العدوْ شرباً، فهذا إطلاق للحركة من إسارها اللفظي والوجودي، إلى حركةٍ جديدة، اقتضتها الحاجة. فالشرب إن كان صبحاً أو كان مساءً هو سبب للحياة واستمرارها. وكون الخيل عتاداً حربياً. وكون الحياة كما قدمتها القصيدة لا تكون إلاّ بانتصارات حربية. والذي يبقى هو الذي انتصر. فإن وجود «زائدات الخيل حول بيوتنا» وجود «مائي» نهري، وحركة الخيل مساءً وصبحاً حركةً نهرية منطلقة.

وقد تعدى هذا الإسناد إلى «أحلاباً» التي بمعنى الأشواط، ليكون ما يغبقنه وما يصبحنه غاية محددة فالشوط هو العدْوُ إلى غاية وغاية الخيل كما رضيتها القصيدة، هي في حفظ الإقامة وردء الرماد والأطلال. إذن وقوع الفعل على «أحلاباً» هو لوقوع الفعل النهري على غاية نهرية تشكل مدى يتحقق فيه الوجود على نحوٍ ما.

والشاعرية التي تحققت في إسناد الغبوق والصبوح إلى ما ليس لهما في الأصل الوجودي، قد عادت وانكسرت في الشطر الثاني من هذا البيت لصالح التوافق مع الحركة المتوقعة غير المدهشة. فالخيل تعدو تعداءً، والخيل من تعداء يدق خصرها ويضمُرُ بطنها. إذن بتقريره عنها لم يقدم لنا رؤية جديدة لها. بل استرجعها من مداها المغاير لفيزيائية الوجود في الصدر إلى المدى الموجود في إسار القوانين الطبيعية والشاعر هنا لم يلعب في هذا المدى أي دور بنائي أو إحيائي.

والذي اقتضى هذه السطحية هو في استجابة الشاعر التلقائية لإلحاح

حاجته عرض القوة وأدواتها فخراً واعتزازاً، وقد جاءت هذه الاستجابة على حساب الشاعرية المدهشة في الشطر الأول.

ويبقى البحث في الأمر الذي اقتضى أسبقية الغبوق على الصبوح. فالغبوق مداه المفتوح هو العتمة والنوم. والصبوح مداه المفتوح هو الضوء والعمل. وكأني بالشاعر إذ يفتح الحركة النهرية هذه بالغبوق؛ فإنما هذا فتح للمواجهة مع العتمة التي هي مرآة تنعكِسُ فيها صورة الأطلال المرعبة للشاعر، ما استدعاه لردئها أولاً، وللمواجهة مع النوم الذي هو «جاسوس يعمل لصالح الموت فينا»[1]. وتأخيره للصبوح، هو تأخير للحركة المتجاوبة مع الضوء والعمل لكونهما يشكلان مجرى وجودياً في صراع الإنسان من أجل الحياة. وإذ يُعطى جرْيُ الخيل في هذا الزمن هويّة الشرب المنطلق، فإنما ذلك لإضفاء الحيوية على الزمن المنطلق ضوءاً وعملاً وبالتالي تحويله إلى طرف في ذلك الصراع المستديم. وبتحويل وجوده إلى هذا التمظهر يعزز الشاعر موقفه الحيوي. والتجاوب مع الضوء والعمل أولى له أن يكون بعد المواجهة مع العتمة والنوم كما عبر النص بمقتضى مرامِ الشاعر.



ما زال الشاعر في هذا الحقل الدلالي يقدم مستلزمات الحياة في مواجهة التطلل، فيصل إلى فوارس الخيل من قومه فيقول:

14 ـ فوارسُها من تغلب ابنةِ وائلٍ حُماةٌ كماةٌ ليس فيهم أشائبُ

15 ـ هم يضربون الكبشَ يبرقُ بيضُه على وجههِ من الدماءِ سبائبُ

إن خيولاً شأنها مع الأشواط ما بيّنه البيت (الثالث عشر)، تضاف إلى «فوارس» لتشكل إضافةُ الانطلاق النهري إليهم مدى تعريفياً لهم يُعطيهم هويةً تأخذ عناصرها البنيوية من وظيفتهم الوجودية.

وإذا يسند الشاعر في البيت (الرابع عشر) إلى «فوارسها» خبراً محذوفاً تعلق به جار ومجرور هو «من تغلبَ ابنة وائل»؛ ففي ذلك أمران بالغا الأهمية:

---

(1) سعد كموني، النوم رماد اليقظة، ص34.

* الأول، في إيراد هذا النسب للفوارس دلالةٌ على أهمية أن يكون الفوارس واضحي النسب. وفي هذا قيمة فضلى للمنتسِب والمنتسب إليه.

* الأمر الثاني في كون بيان الجنس قد تعلق بالخبر المحذوف، ما يعني أن وجودهم لا يكتسب أهمية تساقُ إلى المبتدأ، إلاّ لكونهم من هذا الجنس، لذاك ناب في الحضور بيان الجنس عن الخبر المقدر بـ «كائن» أو «وجود».

وفي الشطر الثاني من هذا البيت تتعدَّدُ الأخبار المسوقة للفوارس وذلك لتعدد المهام الموكلة إليهم في تحقيق وجود قومهم على نحو يحفظ لهم المدى النهري. فهم «حماة كماة» مجندون للحماية ولمواجهة الغزاة، وسقوط الحرف الرابط بينهما سوّغه زوال المسافة بين المعنيين في كونهما مجموعتين يشكلان قدرةً على صناعة النصر. وقوله «ليس فيهم أشائبُ» تأكيد لبيان الجنس في قوله «من تغلب ابنة وائل». وهذا التأكيد هنا دلالة على أهمية هذا الأمر في الحياة التي تتحرك في مناخها هذه القصيدة.

ويأتي النص بالبيت (الخامس عشر) ليقابل بين حركتين متضادَّتين، تشكلان نسيجاً ضرورياً لوجود إنساني يتحقق من تواجه الأضداد وتصارعها.

تمثل الحركتان طريقتين مختلفتين في الحضور الإنساني، طريقة عملية تتجاوز بفاعليتها إلى السبب الذي يهدد الحياة، وقد تمثلت هذه الحركة بالفعل المتعدي «يضربون»، وطريقة مظهرية تكتفي بإضفاء المظهر التهديدي، على فاعل الحركة المتمثلة بالفعل اللازم «يبرق».

يشكل العنصر «الكبش» في بنية هذا البيت محور العلاقة بين هاتين الحركتين المتضادتين؛ فهو خاضع لهما بتفاوت في الفاعلية، فهو تحت وطأة الحركة العملية «يضربون» حال حدوث الحركة المظهرية «يبرق بيضه»؛ فيخلص إلى حضور رمادي ينذر بالنهاية الحتمية.

«الكبش» في هذه البنية، لا يقوم بأي حركة، إنما الوسيلة التي اعتمدها ردءاً للخطر «بيضه» قامت بالفعل «يبرق» الذي حرض نظر الآخرين باتجاهه، وهو حركة استفزازية في هذا المجال، لكونها تشير إلى الرئيس

البطل. وإذ يحدث البريق، يكون فعل الضرب قد وقع على «الكبش». وهذا الفعل يمثل الحركة العملية المنطلقة من الفاعل إلى الآخر.

في تقديم هذه المواجهة بين هاتين الحركتين، إعادة إنتاج لدلالة الثنائيات الضدّية التي توزعت عناصر بنية القصيدة من مطلعها «المساءَلة/ الوقوف، الضلال/ الهدى، المقيد/ المنطلق، . . . وليست إعادة الإنتاج هذه مجانية، بل هي بمقتضى انتماء الشاعر الكلي إلى جماعته المناضلة في مواجهة الظعن والانهدام وأسبابهما.

لم يكن المشهد النضالي المقاوم ليكون كافياً باستعراض المبادىء وآلة الحرب. بل لا بد من الإنسان في هذا المشهد، الإنسان هو الطرف الضروري في إقامة التوازن بين المادة والروح. وإذ يقدم الضمير «هم» على الفعل إنما ذلك تقديم لأهمية الجماعة في تحقيق الوجود. ويستوي الفاعل والمفعول به في أولوية التقديم هنا. فالإنسان قاتلاً أو مقتولاً هو الحياة. وما تقديمه لمكان السبائب «على وجهه» إلاّ لكون هذا المكان وجهاً إنسانياً استحق الأولوية مع كونه عدواً.

16 ـ وإن قصرت أسيافُنا كان وصلَها   خُطانا إلى أعدائنا فنضاربُ

كرّس الشاعر هذا البيت لتسفيه المظهرية التي واجهها البيت (الخامس عشر) حيث واجهها بحركة عملية حتّمت الانتصار المتمثل في وجود الدماء على وجه الكبش المظهري. والتسفيه في هذا البيت يرِدُ في إبراز قيمة الشجاعة الإنسانية في تجاوزها المادةَ القتالية.

على المستوى الإخباري، يفيد هذا البيت أن قصر سيوفنا لا يعيقنا عن مضاربة الأعداء. بل نعوض عن هذا القصر بخطانا، وهذا يوحي بأن قصر الأسياف أو طولها أمر ثانوي في مقاومة الظعن والانهدام، والأولوية للخطى الإنسانية.

وجاء هذا البيت نسقاً فنياً، تمثل فيه هذا المشهد في تكامل بين عناصره التي توزعتها ثنائية تكاملية، قوامها الآلة/ الإنسان وبالتالي تضيء لنا هذه الثنائية نمط العلاقة بين المادة والروح في الموقف الطللي لهذا الشاعر.

العنصران المتكاملان هما «أسيافنا» و«خطانا» فكلاهما أضيفا إلى الضمير «نا» وهذه الإضافة لإفادة الملكية للأسياف والخطى، بوصفهما عنصرين يرتبطان بالإنسان ارتباطاً وجودياً في مجال المواجهة مع الأعداء.

* **أسياف**: آلة يستخدمها الإنسان في القتال، تصبح آلة حيادية إذا ما قضى هذا الإنسان. وقد أسند الشاعر إليها فعلاً يدفع به عن قومه، وهو منهم، أي أثر لهم في شكلها. ولا يدل إسناد «القصَر» إلى «أسياف» على فاعلية المسند إليه؛ إنما يدل هذا الإسناد على تقرير هذه الهيئة بمظهر حركي يفيد لزومها من دون تعدية من الناس.

* **خطى**: حركة الإنسان، لا تتحول إلى الحيادية بانتهاء الإنسان، بل تتحول إلى العدم، وهذا دلالة على قدرتها في تمثيل الإنسان والنيابة عنه في مجال هذا البيت وتأتي إضافة «نا» إليها من هذا الباب. فهي تتحدد قيمتها من قيمة الوجهة التي يرسمها الإنسان لها.

وفي هذا السياق تتحدد فنياً علاقة الخطى بالسيوف من كون هذه الخطى وصلاً لأسياف قصرت. وفي هذا الوصل اقتحام للأخطار من الإنسان فإذا ما «كان وصل (السيوف) خطانا إلى أعدائنا» سيكون الالتحام. فالفاء فاء الترتيب والتعقب، تقصّر المسافة بين الإقدام والالتحام الممثل بالفعل «نضاربُ» الذي يفيد تكرار الفعل مع حدوثه وتجدده وكذلك فاعله «نحن» المستتر لشدّة دلالة الفعل على وجوده، يفيد مشاركة لقوم الشاعر وأعدائهم في فاعلية هذه الحركة. في كون خطانا إلى أعدائنا، وصل السيوف، إحداثٌ لتأثير في المتلقي ناتج عن الهوية الجديدة للخطى في هذا السياق.

خلاصة هذا النسق الفني. أسياف حيادية من دون الإنسان، وخطى معدومة، وإذا ما كان الإنسان فالأولوية في تحقيق الحضور الإنساني تكون لحركته التي لا طائل منها إن تكن من دون سيوف وإن قصرت.



17 ـ فلِلّهِ قومٌ مثلُ قومي عصابةً ‏ ‏ إذا اجتمَعتْ عند الملوك العصائبُ

18 ـ أرى كلَّ قومٍ قاربوا قيدَ فحلهم ‏ ‏ ونحنُ خلعنا قيدَه فهو ساربُ

في مواجهة الرماد، استطاع الشاعر أن يستغلَّ الظاهرة الطللية، بوصفها ظاهرة موضوعية، لبناء رؤيته للوجود الشخصي، والجمعي، وقدّمت لنا الأبيات السابقة رؤية الشاعر لأسباب الصمود في مواجهة التهديد الطللي، وقد رأى في خيل قومه، وفوارسها، وأسيافهم، وحركتهم القتالية المميزة، ووضوح نسبهم. . . .، سبباً يستحيل معه تحوّل الإقامة في أرضٍ لا حجازَ بها، إلى الظعن والانهدام. وبعدما بلغت الرؤية مداها الواقعي؛ انطلقِ الشاعر بقومه وأمثالهم إلى عِلّة الوجود «الله» فربطهم بها إطلاقاً لهم من كل قيد، كونهم خرجوا عن مسار الأقوام في الحياة. وذلك في بنية اختتاميّة يحكم فيها حركة العناصر لصالح التحرر والانطلاق في مواجهة الكبت والتقيد.

يجيء العنصر «فـ» في أول هذه البنية لإعطائها قيمةَ الخُلاصة؛ فالذي تقدمه بنية هذين البيتين (السابع عشر والثامن عشر) هو ما ترتب عقب معاينة الشاعر لموضعه. اللام المكسورة جارّةٌ لفظ الجلالة، فيها مناسبة صوتية للانطلاق من تحت إلى فوق، وبذلك انطلاق بالقوم (قوم الشاعر وأمثالهم) إلى الوجود المطلق، والأمر الذي اقتضى هذا الإطلاق لهم، أنهم خرجوا عن سياق حركة الأقوام في مجال مواجهة التحديات على أكثر من مستوى واقعي موضوعي. والذي جعل اللام المكسورة تتبوأ الصدارة أنها إطلاق لم يعد بحاجةٍ في ختام القصيدة لأن يُسبق بأي مبرِّر. ويلي هذا الإطلاقَ بيان لنوع قومه وأمثالهم، بما يميزهم، بأنهم «عصابة»، على الاتحاد الضروري لتحقيق النهرية في الإقامة الكريمة.

«عصابة» عنصر محايد بحسَب المعاجم، فهي تدل على الجماعة، سواء كانت من الناس، أو الخيل، أو الطير. وكونهم جماعة لا يستحقون التمييز فالظعن والانهدام يلحقان الجماعة ومنازلها. والذي حاد بهذه المفردة عن معناها القاموسي، وورده بصيغة المفرد تمييزاً لقوم ربطهم الشاعر بالله بواسطة اللام التعجبية، بمقابل ورودها بصيغة الجمعَ مسنداً إليها فعل الاجتماع (اجتمعت. . العصائبُ وقد ربطها الشاعر بالملوك بواسطة الظرف المكاني «عند» والفرق شاسع بين «اللام» و«عند».

«اللام التعجبية» ربطت وجودَ قومٍ في مكان بوجود مطلق فوق المكان

والزمان. أما «عند» فهي المكانُ المطلقُ المحدود لقوم أو أقوام ضمن المكان.

إذن «اللام» حمّلت «عصابة» قدرة على تجاوز معناها القاموسي لينفتح على الله.

ومن هنا كان مسوّغ الابتداء في البيت الأخير (الثامن عشر) بالفعل «أرى» لإسباغ اليقينية على ما انتهى إليه الشاعر. فالرؤية مصدر معرفي يقيني. وأنه بصيغة المضارع فهو ينمّ عن حركةٍ مفتوحةٍ على قادم الزمان تأسيساً على ما تميَّزَ به قومُه من كونهم «عصابة» مرتبطة بعلّة المكان والزمان.

وتمثّلت رؤية الشاعر بحركتين متضادتين هما: قاربوا/ خلعنا. فالحركة الأولى أُسندت إلى «كل قوم» ممثلين بـ «واو» الجماعة، والثانية، أُسندت إلى قوم الشاعر ـ وهو منهم ـ ممثلين بـ «نا» الفاعلية. وقد وقع الفعلان على عنصر من حقل الكبت والقهر هو «قيد». وبذاك نكون على تماسك بنيوي تأثيري، تشكّل من ظواهر أسلوبية تلزمنا بدرسها للوقوف على مقتضاها لجلاء ما انطوت عليه القصيدة هذه، في استغلالها الظاهرة الطللية في الحيّز الموضوعي.

الظاهرة الأسلوبية الأولى تكمن في تسمية «رسن» بـ «قيد» وتلك التسمية اقتضتها رؤية الشاعر «للرسن» وهو واقع تحت تأثير التضاد بين طرفي الثنائية الضدية نهر/ رماد بما تمثلت به هذه الثنائية في البنية الكلية للقصيدة. فمفردة «رسن»، أو «حبل»، أو «أزمة» أو «سبب»، أو.. لا تلبي حاجة الشاعر في التعبير عن «الرماد» الذي يهدد الحياة ويغلقها على اللاشيء.

والظاهرة الثانية تكمن في إضافة «قيد» إلى «فحل» وفي إضافة «فحل» إلى ضمير الجماعة «هم».

في إضافة «قيد» إلى «فحل» تعريف للقهر بالرئيس. فالفحل هو المتبوع من الحيوان، يقيد أو يطلق فتجري الحيوانات مجراه. وأن يكون له «قيد» يعني أن هذا «القيد» مخضعٌ لكل متبعٍ له.

وفي إضافة «فحل» إلى ضمير الجماعة «هم» تعريف لهذا «الفحل» بمن يملكه؛ فالحيوانات هذه سبب للإقامة، هي الخير والمال وانعدامها دخول في الرماد، في الظعن والانهدام إن لم يكن في الانتفاء الوجودي.

الأمر الذي اقتضى هاتين الإضافتين، هو رؤية الشاعر للإقامة وأسبابها، وللظعن والانهدام وأسبابهما في النسق الموضوعي. فهي رؤية من داخل الحقل النهري الخصيب تعي تفاصيل مضاداتها فقدمتها بفنية معادلة للحلم.

والظاهرة الأسلوبية الثالثة، تكمن في إسناد الفعل «قاربوا» إلى «واو» الجماعة ليقع على «قيد» بمقابل إسناد الفعل «خلعنا» إلى «نا» الفاعلية ووقوعه على «قيد» أيضاً.

وفي النظر إلى الزمن اللفظي للفعل «قاربوا» نلاحظ بطء الزمن وامتداده. وهذا لإفادة تناسب بين زمن الصوت في السياق اللفظي، وزمن الحركة في السياق الموضوعي. فلو أنهم «فعّلوا»، أو «أفعلوا»؛ لكانت الفائدة قد تغيّرت، أما وأنهم «فاعلوا»؛ فذلك موافقة مع ما قاموا به في الواقع. ووقوع هذا الفعل على «قيد فحلهم» فيه إخضاع يصاحبه معالجة لهذه الحركة.

بينما نلاحظ الزمن اللفظي للفعل «خلعنا» أنه زمن سريع يتناسب مع زمن الحركة الفعلية هذه في السياق الموضوعي. والذي اقتضى سرعة الزمن هنا، أنه موقف نهري على الضد مع الموقف الرمادي الذي تمثل بالفعل «قاربوا»، وذلك أن في خلع القيد إطلاقاً للخير ممثلاً برئيسه المتبوع «فحل». والخلع هذا يدخل المضاف إلى المخلوع في مدى مفتوح في كل اتجاه عبّر عنه اسم الفاعل «ساربُ» الذي يفيد الحدث والحدوث وفاعله، وما تخليصه من النون الساكنة في آخره إلاّ إطلاقاً للصوت في آخر القصيدة تناسباً مع «خلع القيد».

والظاهرة الأسلوبية الأخيرة في هذه المعاينة، تكمن في كون هذه البنية الأخيرة قد بدأت إطلاقيتها بلفظ الجلالة مجروراً باللام المكسورة «لله» وأنهتها باسم «ساربُ». وكأني بهذه البداية والنهاية ألاحظ أن الشاعر قدّم لنا مشهداً فيه أن «السُّروب» هو من القيام بعمل صالح متميّز يقرب إلى

«الله» المطلق. وهل أدلّ من هذا على التماثل في ذهن الشاعر بين الحرية في الأرض وعلاقة الإنسان بالله علة الوجود ومدبّر أمره؟!



وختاماً، توخّت هذه الدراسة أن تلحظ في هذه القصيدة رؤية للمستقبل مبنية على ماضٍ عريق يكون الحاضر الخرِبُ مدخلاً إليه. ولكن التحليل أظهر لنا أن القصيدة استغلّت الظاهرة الطللية في الوجود الموضوعي لتحقيق وجود إنساني يمانع أمام الزحف الطللي ويقاوم أسبابه وقد لا تكون هذه الملاحظة هي الشكل الأخير لرؤية الشاعر.

الفصل الثالث

القرآن الكريم والأطلال

تَمْهيد

أمام القرآن الكريم، يتهيب المرء كثيراً قبل إقدامه على معاينة نص منه: وذلك أنه ليس الأول في قراءة ذلك النص من جهة، وثانياً لأن المنهج المتبع هنا في التحليل، لا يقتضي أبداً الاتكاء على قراءات من جهة ثانية. إذ إنه منهج يفترض أي نص تام بمقدوره أن يقدّم كل ما ينطوي عليه والغايةَ من كونه. فكيف والقرآن الكريم كتاب الله إلى العرب ومنهم إلى الإنسان؟ فالتَّمامُ صفته الدامغة، يثبتها بقاؤه على مرّ القرون دونما اِهتزازٍ في روايته، ومحفوظاً في الصدور والسطور من أي تصحيف أو تزوير. ومن جهة ثالثة، أمام القرآن يحق للمرء أن يعيد النظر في عتاده النقدي قبل الدخول في المعاينة. وذلك كلما عظم النص، عظمت المسؤولية في قراءته. فهل ما أملك من عتادٍ كافٍ لأداء المهمة؟

إنّه السؤال الذي يلحّ مع كل خطوة أخطوها في رحابه. والسعادة المتأتية من الكشوف المعرفية المتكاثرة أثناء العمل أخشاها وأخشى أن تعميني عن الإصرار على الموضوعية. إذ مهما حاولت أن أنحّي مواقفي المسبقة من القرآن فإنني عاجز عن ذلك كما أثبتت التجربة. لأن المسألة ليست من قناعة تحصلت بالمتابعة فحسب، بل هي مسألة تكوين عقل المسلم، والعربي بخاصة. والقرآن الكريم هو المكوّن للعقل المسلم

والعربي، مهما حاول، فإنه ينتج المعقولات تأسيساً عليه، وفي الأقل؛ متأثراً به من قريب أو بعيد.

إذن، هل سيكون هذا البحث في نص قرآني بعيداً عن الموضوعية، وخاضعاً للموقف المسبق؟ أم أن المنهجَ التحليلي الوصفي يُساعد في جلاء عوالم النص، ويستأهلُ منا ثقةً فنركن إليه؟

أترك الإجابة عن هذا التساؤل، وإن كنت على ثقة بذلك المنهج، فالنص يقدّم ذاته، وإذ أنطلق إليه بحثاً عن الثنائية الضدية المكونة للرؤية العربية، فهذا يجعلني حراً وأقول إني قرأت جانباً وهناك جوانب عديدة لم يلحظها هذا البحث.

قراءة في سورة الحاقة

﴿ٱلْحَآقَّةُ مَا ٱلْحَآقَّةُ وَمَآ أَدْرَىٰكَ مَا ٱلْحَآقَّةُ﴾

أن تَتكرّرَ مفردة «الحاقة» ثلاثَ مراتٍ، في مطلع هذه السورة؛ كافٍ لتنبيهنا إلى مكانةِ هذه المفردة في تشكيل بنيةِ النص. فالمناخُ الذي يشيعُه تكرارُ كلمة تدل على الحق وحدوثه وفاعله، مناخٌ يعطي لهذا العنصر وظيفةً مرجعية، تأخذ سائرُ العناصرِ في هذه البنية قيمتها الدلالية من علاقتها ـ سلباً أو إيجابا ـ بهذا العنصر «الحاقة».

أن تَتكرّر مفردة «الحاقة» ثلاثَ مراتٍ، في مطلع هذه السورة؛ كافٍ لتنبيهنا إلى مكانةِ هذه المفردة في تشكيل بنيةِ النص. فالمناخُ الذي يشيعُه تكرارُ كلمة تدل على الحق وحدوثه وفاعله، مناخٌ يعطي لهذا العنصر وظيفةً مرجعية، تأخذ سائرُ العناصرِ في هذه البنية قيمتها الدلالية من علاقتها ـ سلباً أو إيجاباً ـ بهذا العنصر «الحاقة».

ورد في المعاجم[1] أن «الحاقة» هي الداهية والنازلة، وأنها تطلق على يوم القيامة. وفي قراءة لآنيّة[2] هذه المفردة، نرى أنها تكون داهية

---

(1) أ الفيرور أبادي، القاموس المحيط، باب القاف فصل الحاء.

ب. مجمع اللغة العربية في القاهرة، المعجم الوسيط، باب الحاء.

(2) عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، ص129.

ونازلة، وتكون النقيض. فالسياق الذي قدمها، يشي بمقتضى ورودها ودلالته؛ فأنْ تكون في المستهل وقد أسند إليها جملةٌ، برّر خبريتها كون المبتدأ ورد فيها بلفظه ومعناه[1]؛ يدل على احتياج النص في أول تمظهر له، إلى تثبيت حقلٍ مرجعي.

الاستفهام يجعلنا نلمح في البنية الداخلية للنص مَنْ ينكر «الحاقة» ومردّ الإنكار لعدم توفر الإدراك، لذا؛ يقابَل باستفهام عن علّةِ إدراك المخاطب «ما الحاقة»، وهذا سؤال العارف يساق هنا دلالةً على وجود طريق معرفية لم يسلكها المنكِر. وفي هذا الحدث اللساني تعظيم لمرجعية «الحاقة»، فهي أعظم من قدرة المخاطب على إدراكها، وأنَّ لها طريقاً فهذا يجعلها داهيةً ونازلة بمن أنكر هذه الطريق كما يجعلها نجاة ونعيماً لمن صدّق.

وينتقل النص القرآني بعد تثبيته الحقل المرجعي، إلى تقديم مشهد طللي يوصل المخاطب في النص معرفياً، بتجربة إنسانية، هي تجربة «ثمود» و«عاد» مع «الحاقة» التي أخذت اسم «القارعة» في الآية الرابعة؛ لأن الحق صار له مظهر واحد هو القرع، وقرّعه بالحق، رماه به، فهو قارع وهي قارعة[2]. والذي اقتضى مظهرها الرمادي هذا، تعدية الفعل «كذَّبت» إليها بالحرف «الباء» ما يفيدُ القرب بين المكذِّب والمكذَّب به إدراكاً. فالحاقة، كانت بيّنة لهذين القومين «ثمود» و«عاد» غير أنهما كذّبا بها بموجب إنكارهما لها مسلكاً يؤدي إلى الانهدام الحضاري.

الملاحظ هنا، أن الجماعتين «ثمود» و«عاد» قد أسند إليهما فعل واحد، ربط بينهما حرف «الواو» ما يوهم أنهما برتبةٍ واحدة لدى «القارعة». ولكن في العمق نرى أن أسبقية «ثمود» على «عاد» في ترتيب الكلام اقتضتْها أسبقية في الزمان الموضوعي، وهذا سيكون له أثر بالغ في الآيات اللاحقة.

«ثمود» و«عاد» قاما بفعل واحد «كذّبت»، فلو كانا برتبة واحدة؛

---

(1) إبن هشام، أوضح المسالك إلى ألفيَّةِ ابن مالك، 1: 198، 199.

(2) الفيرور أبادي، م.س، باب العين فصل القاف.

لاقتضى ذلك جزاءً واحداً. لكن الآيتين الخامسة والسادسة حملتا جزاء التكذيب، واستُهلّتا بحرف تفصيل «أمّا» أمْلَتْ إيرادَه ضرورةُ التفريق بين «ثمود» و«عاد».

﴿كَذَّبَتْ ثَمُودُ وَعَادٌۢ بِٱلْقَارِعَةِ فَأَمَّا ثَمُودُ فَأُهْلِكُوا۟ بِٱلطَّاغِيَةِ وَأَمَّا عَادٌ فَأُهْلِكُوا۟ بِرِيحٍ صَرْصَرٍ عَاتِيَةٍ﴾

الآيتان هأتان جاءَتا بأكثر من ظاهرةٍ أسلوبية تستحق الدرس. وأولى هذه الظواهر، بناء فعل الجزاء «أُهلكوا» للمجهول، ويبنى الفعل للمجهول إذا بني للمفعول. والمانع من إيراد الفاعل كونُ مَن بني له الفعل يتحمل المسؤولية في حصوله. لذا ناب عن الفاعل حضوراً علامياً على قدرته التي تجلّت واحدةً على «ثمود» و«عاد». فـ «ثمود أهلكوا» و«عاد أهلكوا».

والظاهرة الثانية تكمن في كون فعل الجزاء «أهلكوا» صنيعَ في الآية الخامسة بـ «الطاغية» والطاغية العظيمُ الظلم[1]، وقد سيقت هذه الكلمة مفردةً للدلالة على مشهد الانهدام الثمودي. فـ «الطاغية» مجازاً آلةُ الإهلاك في الآية الخامسة. إذ إن الحرف «الباء» الذي تعدى الفعل «أهلكوا» إلى «الطاغية» بواسطته، هو حرف استعانة.

الفعل نفسه في الآية السادسة، صنع «بريح صرصرٍ عاتيةٍ» وفي تعدُّدِ آلة الفعل هنا تكمن الظاهرة الأسلوبية الثالثة. فالتعدد هذا لم يكن لمعادلة الطغيان. فإذا كان الطغيان يعني تجاوز الحد، فالعتوّ كذلك بحسب المعاجم[2]. بل الذي اقتضى هذه الظاهرة، الحاجةُ إلى الدلالة على فجائعية المشهد الانهدامي أو الطللي الـ «عادي»[3] بما يفوق فجائعية المشهد الطللي الـ «ثمودي».

وهنا يمكننا الإفادة من الظاهرة الأسلوبية المتمثلة في أسبقية «ثمود»

---

(1) الفيروز أبادي، م.س، باب الياء فصل الطاء.

(2) م.ن.

(3) نسبة إلى «عاد».

عاد» في الزمن اللفظي، والتي اقتضتها أسبقية «ثمود» في الزمان
وعي. ما يعني أن اللاحق إذ كذّب بالحاقة فإنما تكذيبه جاء مع
عاقبة التكذيب، ولذا؛ كانت العاقبة أعنف، وطلليته أكثر رمادية من
السابق. ويبقى أن الذي اقتضى إيراد هذين المشهدين الطلليين، هو
ة من النص بقرّائه، إذ يقدم لهم من مشاهد الانهدام الحضاري أسباباً
اقتفاء آثار المكذبين، وفي وصل معرفي بالماضي من أجل حياة
مة. فالتكذيب بعد هذه المعرفة، لن تكون عاقبته «طاغية» كطاغية
» ولا ريحاً صرصراً عاتية كالتي أصابت قوم «عاد» بل دخول في رماد
، وطللية أعتى.

خَّرَهَا عَلَيْهِمْ سَبْعَ لَيَالٍ وَثَمَٰنِيَةَ أَيَّامٍ حُسُومًا فَتَرَى ٱلْقَوْمَ فِيهَا
ىٰ كَأَنَّهُمْ أَعْجَازُ نَخْلٍ خَاوِيَةٍ ﴿٧﴾ فَهَلْ تَرَىٰ لَهُم مِّنۢ بَاقِيَةٍ ﴿٨﴾

مع الآية السابعة، يواصل النصُّ القرآني تناول آلة الإهلاك التي
لَتْ بها ضد قوم «عاد». والضرورة التي أملَتْ إعطاءها هذه المساحة
ة الشاسعة مقايسةً مع المساحة الضئيلة التي شغلتها آلةُ إهلاك «ثمود»،
ن في حاجة النص للإمعان في وصف آلة الإهلاك؛ لكونها ضد قوم
وا بالتكذيب، وليست ضد مكذّبين فقط. والوصف «تابعٌ مكمّلٌ
عه»[1] وفيه تخصيص لريحٍ نكرة.

الحركة الوصفية في مستهلّ الآية السابقة هي حركة أسندت إلى ضمير
ب المستتر لشدّة معرفتنا به، وهو «الله». وأن يسندَ الله إلى نفسه الفعل
ر» الواقع على «ريح» فذلك إظهاراً لقدرته على التحكم بعوامل
بعة، فهذا الفعل يدل على إخراج الريح عن نظام حركتها الفيزيائية
هودة وإكراهها على تجاوز الحد بهبوبها، وتسليطها على قوم «عاد»
هم».

وإظهار قدرة الله هنا، ضرورة لمتلقي النص في عرضه للتجربة ليعلم

إبن هشام، م.س، 3: 301.

المتلقي أن اتّقاء الطللية يكون بمرضاة الله في سلوكٍ دنيوي تحكمه القيمُ العُلى.

وهذه القدرة لم تظهر في خروج الريح على نظامها فحسب، بل تظهر أيضاً في امتدادها الزمني مسلَّطةً عليهم «سبع ليالٍ وثمانية أيام حسوماً» فهل كانت هذه الليالي والأيام هي الزمن اللازم لإهلاك قوم «عاد»؟ فالله قادر على إهلاكهم بكلمة «كن فيكون». ولكن لماذا اقتضى الأمر سبع ليالٍ وثمانية أيام؟ فهل من دلالةٍ للسبع والثماني، لليالي والأيام، للحسوم؟

أن يُحدَّد الظرف الزماني لقرع قوم «عاد» بدائرة زمانية تتشكل من تعاقب الليل والنهار، فذاك لتمثيل إيقاع الحدث على الزمان، وتفصيلٌ يمَكِّنُ القارىء من تصور بعض ملامح هذا المشهد. وفي أسبقية «الليالي» في الذكر على «الأيام»، أسبقيةٌ لأشد العذاب. فالليل زمن السبوت والراحة، وإذا يتحول إلى زمن ريح صرصر عاتية، فهذا تقريع شديد الهول. تزيد عتماتُه من فجائعية الحدث. بينما النهار أقل شدّة، لكون الضوء فيه يفسح للناس في محاولات لتدبّر أمرهم، وقد رُوي أنه في اليوم الثامن اقتلعت الريح عجوزاً منهم دخلت في سَربٍ[1] اتقاءً؛ ما يعني أن الخلق ظلت محاولاتهم في سبيل النجاة ثمانية أيام. والذي اقتضى تأجيل الحسم إلى اليوم الثامن؛ مرادُ النص في إرساء نموذج في المواجهة بين حتمية طللية اقتضاها تكذيب بالحاقة فكان سلوك مناقض لقيمها، وبين محاولات شخصية للنجاة. يكون هذا النموذج مرجعية تنبيهية للناس إزاء سلوكهم الحياتي لربطه بالقيم العُلى.

وبعد توقيع الحدث على الزمان، تطالعنا الآية السابعة نفسها بتعاقد بين مشهدين يكون منهما تمامُ رسوخ طللية «عاد» في ذهن متلقي النص.

﴿فَتَرَى ٱلْقَوْمَ فِيهَا صَرْعَىٰ كَأَنَّهُمْ أَعْجَازُ نَخْلٍ خَاوِيَةٍ﴾

الفاء هنا للترتيب والتعقب، ما يعني أن فعل الرؤية ترتب حدوثُه عقب الليالي والأيام العاتية. ونلحظ في إسناد فعل الرؤية إلى ضمير

(1) إبن كثير، تفسير القرآن العظيم، 4: 412.

المخاطب المستتر، الذي هو في زمن النص، أو زمن قراءته البعديّة؛ نكون على ظاهرة أسلوبية حادثٌ بالفعلِ «ترى» عمّا هو له في الأصل، إلى معنى جديدٍ وليدِ هذا الموقع الذي اتخذَه في هذا السياق.

إذا علمنا أن الآية قدمت لنا مشهداً طللياً سابقاً لزمن نزولها بقرون عديدة؛ فتكون رؤية القوم صرعى مستحيلةً في زمن النص. ولكن الآية تناولت المشهد بتفصيل لآلة الإهلاك، حوّله عن كونه مشهداً من غابر الزمن، إلى مشهدٍ قارٍّ في الذهن حاضرٍ أبداً، ما يصعب معه استعمال فعل يدل على اليقين به، بديلاً من الفعل «ترى»، وهذا الحيد اقتضته غائيَّةُ النص النموذجية التي حددناها بالاتصال المعرفي بالماضي من أجل حياة مستقيمة، فيكون الفعل «ترى» بوظيفةٍ معرفية يقينية.

وهناك مشهدان يتعاقدان لإنتاج الدلالة هما مشهد «القوم فيها صرعى» ومشهد «أعجاز نخل خاوية» والرابط بين هذين المشهدين حرف التشبيه «كأنّ».

المشهد الأول، مشهد خاضع للمسبار اليقيني «ترى» وقد بني له في الآية السادسة فعلُ الإهلاك، وهو هنا مشهدٌ حاصل، حدّد ظرفَه حرف الجر «في». والصورة الناشئة من المفردة «صرعى» هي صورة مجزرة جماعية، جعل منها الفعل «ترى» مشهداً حياً ذا درجةٍ عالية باليقينية.

الفعل «ترى» فعل علمي[1] يقدِّر إحاطة الفاعل (المسند إليه) بجماع الصورة؛ وإذّاك نسأل في الذي اقتضى التشبيه في هذه الطللية الممعنة في الترمّد.

وقبل محاولة البحث عن مقتضى التشبيه، بوصفه ظاهرةً أسلوبية لها وظيفة تأثيرية؛ لا بد من معاينة المشهد الطللي الثاني «أعجازُ نخل خاوية». ويُشبّه بـ «كأن» إذا كان خبرها أرفعَ قدراً أو أحط من اسمها. فهل يكون مشهد «أعجاز نخل خاوية» أكثر طللية من مشهد «قوم صرعى»؟

النخل شموخ أخضر مثمر في مواجهة رمل وقحط وحرارة، وهو

---

(1) إبن هشام، م.س، 2. 83.

أيضاً امتداد في الزمن يواجه عوامله القاهرة، وله مع الإنسان علاقات شتى. فأنْ يصاب النخلُ بأعجازه فهذا يعني أن الإصابة قد تحوّلت بالنخل عن مداها النهري إلى مدى رمادي. فالصفة «خاوية» أعطت لهذا النخل مآلاً واحداً هو الوقود/ الحريق. وأن يساق هذا المشهد هنا مُشَبَّهاً به؛ فذلك لتعزيز رمادية المشبه.

المشهدان يقينيان، يعرفهما المخاطب، ولكن المشبه، «القوم صرعى» مشهدٌ يقدّم فجائعيته في زمن دائري محدود «سبع ليالٍ وثمانية أيام» ومآل هذه الفجائعية في جهنم، ولكن السياق قبل دخول «كأن» لا يقول بمآل جهنمي، لذا نفهم مقتضى التشبيه بـ «أعجاز نخل خاوية» لتثبيت المآل الجهنمي وبهذا نلاحظ أن المشبه به يحمل خلوداً رمادياً أكثر من المشبه، وفي هذه، دلالة على عمق المشهد الطللي الحاصل من تعاقد طرفي التشبيه.

﴿فَهَلْ تَرَىٰ لَهُم مِّنۢ بَاقِيَةٍ ۝٨﴾

الفاء في مستهل الآية الثامنة، دلالةٌ على بلوغ المشهد الطللي ذروته في الحضور المعرفي. ويؤكد ذلك، الاستفهام بـ «هل» الذي يفيد اشتراكاً في أساس المعنى بين المستفهِم والمستفهم منه.. وأن يأتي هذا الاستفهام مسبوقاً بفاء الترتيب والتعقيب، فذلك يعني أن النص قدّم المشهد الطللي لمتلقيه تمام التَقديم الذي ابتغاه، حتى صار أساس المعنى مشتركاً بين النص ومتلقيه، فجاز التعقيب الاستفهامي بـ «هل» وقد أوقع في إسارها «ترى لهم من باقية» ليجعل هذا الاستفهام، توجّهَ النص للمتلقي توجهاً مؤسساً على معرفةٍ قدّمتها بتمامها الآية السابقة، لتحميل المتلقي مسؤوليةً كبيرة في سلوكه الحياتي بموجب معرفته.

الرؤية «ترى» في الاستفهام علامة الذروة الاندراسية للمشهد نفسه في السياق الموصوعي.

وفنياً، تعاضدت عناصر هذه البنية لإنتاج الدلالة فكان التأثير عندما ألغى هذا التعاضدُ المسافةَ الزمنية بين الحدث وزمن النص، ثم عقب مغيباً أي أثر ماديّ لذاك الحدث.

﴿وَجَآءَ فِرْعَوْنُ وَمَن قَبْلَهُۥ وَٱلْمُؤْتَفِكَٰتُ بِٱلْخَاطِئَةِ ﴿٩﴾﴾

وتأتي الآية التاسعة بالفعل «جاء بـ» مسنداً إلى «فرعون» و«مَنْ قَبْله» و«المؤتفكات» ومعطوفاً على الفعل «كذّبت» في الآية الرابعة بـ «الواو».

رُبَّ سؤالٍ يطرأ هنا، هل من مبرّر لتقديم مشهدٍ طللي آخر بعد المشهد الـ «عاديّ»؟ أم أن هناك ضرورةً أخرى غير التي أمْلَتْ تقديمَ المشهد الطللي الـ «عادي»؟

إن الفعل «كذّب» يحيلنا إلى نقيضه، إذ يوحي بأن الصدق عُرِض على مَنْ أُسنِد إليه، وكذّب. أما الفعل «جاءَ بـ» فيوحي بأن المسند إليه، قام بهذا الفعل أصلاً.

الفعل «جاء بـ» أسندَ إلى مَلكٍ «فرعون» وفي ذلك إشارة إلى غيابِ المجموع في ظل نظرية «الناس على دين ملوكهم».

و«من قبله» قرأها البعض بكسر القاف لتدل على البطانة والمستشارين. فهم غالباً ما يدهنون لدى الملك وفي كل الأحوال يتحملُون مسؤولية ما «جاء به». أما إذا كانت بفتح القاف فهي للدلالة على من سبقه من الفراعنة. ما يعني أن فعل «فرعون» قد بلغ الذروة معه. وهو مِنْ تراكم أفعال «من قبله» وبذاك يتحملون المسؤولية أيضاً.

«المؤتفكات» تعني المدائن التي انقلبت، وذكْرها هنا يدل على أهلها «قوم لوط». فهل من أمر يميزهم عن «ثمود» و«عاد» حتى استحقوا الذكر؟ فكونهم ذُكروا ممثلين بمدائنهم المنقلبة، فيعني هذا أنهم كانوا يعرَّفون بها. والأولوية في أذهانهم وسلوكهم لتلك المدائن. وعندما يشغل المكان الجزء الأكبر من الاهتمامات يغيب الإنسان. وفي لحظة الانهدام الحضاري لا يُلتفت إلى فناء الإنسان بل إلى مكانه المتهدّم الأثير. والاهتمام بالمكان على حساب إنسانية الإنسان فيه قهر ذاتي معيوش، له أكثر من مظهر سلوكي.

وتعدية الفعل «جاء» بواسطة حرف الجر «الباء» فذلك ليأخذ المسند إليه حضوره الوجودي من حركته الفعلية التي تَحدَّد نحوُها بما تعدّت إليه.

فالفعل «جاء» بكونه الخام في المعاجم، يفيد حصول حضور إلى زمان أو مكان، واستخراجه من خاميته لاستخدامه في هذا السياق، يحيد به عن كونه؛ ليدل على حقيقة الحضور الفرعوني والمعطوفات عليه.

﴿فَعَصَوْا رَسُولَ رَبِّهِمْ فَأَخَذَهُمْ أَخْذَةً رَّابِيَةً ﴿١٠﴾﴾

بعد تمام الدلالة على الحضور الوجودي ونحوِه، ينقلنا النص في الآية العاشرة، إلى مشهدٍ تعاونت في الدلالةِ عليه، ثلاثةُ أفعالٍ تشكل عمادَ البنية الدلالية.

سوّغَ تعاقبَ هذه الأفعال، أنها من تجربةٍ اقتضت الإشارةَ إليها، ما حتمته «الحاقة» على المعنيين بالنص، من حاجة إلى ا لثقافة التي تشكل نظاماً رائزياً من المعارف والخبرات الإنسانية، تضيء لهم في طريق الحضارة.

التجربة هذه مختلفة عن تجربة «ثمود» وعن تجربة «عاد» وقد بينت الآية التاسعة ذلك. وقيمة هذه التجربة نستجليها من خلال فهمنا للبنية الفنية المتمثلة في تعاقب الأفعال الثلاثة.

سقط من هذه الأفعال «فعلٌ» دلّ على وجوده الموضوعي، «فعلٌ» ترتب عنه «عَصوا» ويدل على الترتيب حرف الفاء سابق «عصوا».

العصيان وقع من الجماعة على «رسول ربهم» والعصيان هو الامتناع عن الانقياد أو هو مخالفة الأمر. وهذا لا يكون بمبادرة من جماعة. بل يكون لفعل قام به الرسول وقد اقتضاه مجيئهم بالخاطئة. ونقدر هذا الفعل بأنه فعل هداية وقد دلت عليه معصية الرسول التي جاءَت الآية لتقديمها وتقديم الردّ عليها ولم تكن لتقديم أمر الرسول، لذا؛ سقط هذا الفعل من البنية السطحية.

وأنهم «عصوا» «فأخذهم أخذةً رابية» يأتي الفعل الثالث حركة وقعت على الجماعة لإقامة المشهد الطللي.

المشهد هذا، لم تقدمه الآية صور انهدام، أو مشاهد قتلى، بل قدّمت القدرة الكبرى ممثلة بالفعل «أخذ» وقد تحدد إطلاقها بمرّة واحدة

موصوفة بـ «رابية» دلالة على زخم الأخذة. وأنها واحدة فهي للدلالة على قدرة المسند إليه وهشاشة المأخوذ مهما بلغَ عتوّه.

إذن المشهد هنا، مشهد فعل القدرة على القرع. وهو بسببٍ من سلوكٍ يتنافى مع موجبات «الحاقة» في الحياة الدنيا.

﴿إِنَّا لَمَّا طَغَا ٱلْمَآءُ حَمَلْنَٰكُمْ فِى ٱلْجَارِيَةِ ﴿١١﴾ لِنَجْعَلَهَا لَكُمْ تَذْكِرَةً وَتَعِيَهَآ أُذُنٌ وَٰعِيَةٌ ﴿١٢﴾﴾

الحرف «إن» في مستهل الآية، لنفي الإنكار، ودفع الشك؛ ما يعني أن الآية هذه سيقت موجهةً لمنكرٍ وشكاك. وقد تناولت الآية السابقة وقوع قدرة كبرى على «فرعون، ومن قبله، والمؤتفكات» تمثلت بالقرع أو «الأخذ». وفي ذلك إنشاء لمشهد انهدامي في الماضي. أما هذه الآية فقد تناولت القدرة الكبرى وقد وقعت على المخاطبين مباشرة. وذلك لإفادة وصلٍ وجودي بالماضي السحيق لتعزيز مرجعيته المعرفية.

هذه الآيةُ لا تقدِّمُ القدرة على الهدم، بل تقدم القدرة على الإنقاذ في ظل هدم جعله الفعل «طغا» يتجاوز إمكانية الإنقاذ. وتجلّت هذه القدرة في العلاقة بين إسنادين في هذا التركيب.

* الإسناد الأول في فاعلية الماء لفعل الطغيان ما يستدعي انهداماً حضارياً شاملاً أتى على الإنسان والممتلكات. وإفلات هذا الفعل من مكان يقع فيه أو شيء يقع عليه، دلالة على شموليته وشمولية تأثيره.

* والإسناد الثاني تمثل في إسناد «الحمل» إلى «نا» وتعديته إلى المخاطبين ووقوعه في الجارية. وتحديد مفعول الفعل وظرفه المكاني؛ فيه إنشاء للضدّيّة الكليّة مع فعل الطغيان.

يحدد العلاقة بين الإسنادين «لمّا» التي جعلت من الحمل وجوداً عن وجود طغيان الماء. وما تقديم الطغيان على الحمل إلاّ للاهتمام بالمشهد الطللي، وليس لتقدمه الزمني، فـ «لمّا» ظرف زماني واحد للحدثين المتضادين. والدلالة الناشئة عن هذا التركيب هي في إظهار القدرة على الإنقاذ حين يكون الهدم شاملاً عارماً.

بهذه الآية، تكون المشاهد الطللية في هذه السورة، قد اكتمل عرضها، بوصفها نماذج من الماضي سيقت ضرورةً معرفيةً لكل تجمع إنساني يسعى إلى حياة فاضلة. وبما أن «الحاقة» هي الحقل المرجعي لكل أحداث هذا النص؛ فقد عُرضت تلك المشاهد الطللية الغابرة، من خلال علاقتها مع الحقل المرجعي، وقد أحيط بمعظم أسباب الانهدام الحضاري مع القدرة على الإنجاء. وذلك في إطار التنظير لتأسيس مجتمع يعرف مقدمات الانهدام فيتقيها، ومعززات البناء الإنساني فيقتفيها.

وتعليلاً لإيراد هذه المشاهد الطللية الدارسة، تشكلت الآية الثانية عشرة من فعلين مضارعين يستمرّان في تعاطيهما مع الماضي من أجل حاضر ومستقبل يتناسبان مع متطلبات «الحاقة» في الحياة الدنيا.

-الفعل التعليليّ الأول «نجعل»[1] يقع من «الله» على أحداث «ها» ويحدد حكمها «تذكرة» ويوجهها للذين إليهم النص في الزمن «الحاضر والمستقبل»، وكونها «تذكرة» فهذا لا يكفي للاستفادة منها في مواجهة الضلال. بل يعطف النصُ على الفعل التعليلي الأول، فعلاً يُسندُ إلى «أذن واعية» هو الفعل التعليلي الثاني «تعي» وقد وقع على الأحداث نفسها «ها» وهذا تحريض للعقل كي يُعمل حركته في فهم أحداث الماضي ليتزود بعبرِها ويستذكر بها مستلزمات الفلاح من مضادات أفعال «ثمود وعاد وفرعون...».

ونلاحظ هنا أن المسند إليه «أذن واعية» عضو السماع وفي ذلك إشارة إلى الطريقة التي تبلغ بها التذكرةُ مبلغها. وهذا انسجام مع المرحلة الشفوية في تناقل المعارف. كما يفيد هذا الإسناد في ضرورة إشاعة تلك المعرفة (التذكرة) وعبر الأذن تكون لسرعة انتشارها. ولا يعني هذا أن التذكرة لا تعيها عين واعية، عن طريق القراءة. وإن إيثار الأذن على العين في هذا السياق يسوّغه أمن اللبس بين العين التي ترى الحدث والعين التي

(1) الفعل «نجعل» فعل تحويلي، يتحوّل بالأحداث الطللية عن كونها المحايد في التاريخ إلى كون معنٍّي به في الحاضر ومؤثر في السيرورة الإنسانية.

تقرأ. والغاية من الإسناد أخيراً تعليل إيراد الأحداث الماضية بأن إيرادها ليعيها الإنسان.



﴿فَإِذَا نُفِخَ فِي ٱلصُّورِ نَفْخَةٌ وَٰحِدَةٌ (١٣) وَحُمِلَتِ ٱلْأَرْضُ وَٱلْجِبَالُ فَدُكَّتَا دَكَّةً وَٰحِدَةً (١٤) فَيَوْمَئِذٍ وَقَعَتِ ٱلْوَاقِعَةُ (١٥) وَٱنشَقَّتِ ٱلسَّمَآءُ فَهِىَ يَوْمَئِذٍ وَاهِيَةٌ (١٦) وَٱلْمَلَكُ عَلَىٰٓ أَرْجَآئِهَآ ۚ وَيَحْمِلُ عَرْشَ رَبِّكَ فَوْقَهُمْ يَوْمَئِذٍ ثَمَٰنِيَةٌ (١٧)﴾

استطاع النص حتى الآن، بعناصره البنيوية المتعاضدة تشكيل المشاهد المتهدّمة، وتقديمها بما هي عليه من علاقة مع أفعال الإنسان، وذلك سَوْقاً لها في إطار تنظيري تكون فيه مرجعية ثقافية يتحمل الإنسان بموجبها مسؤولية كبيرة تتأتى من معرفته أسباب التحصين من الانهدام لبناءٍ حضاري مطالب بإنشائه. وتختتم المشاهد تلك، بمشهد إنجائي، ليفتح الوجود على حركيةٍ جديدة ركيزتها الوعي. وينتقل بعدها إلى مشهد الانهدام الكوني الكلّي، فيربطه النص بالزمن الجديد، بواسطة حرف الترتيب والتعقيب «الفاء» ما يوحي بأن ذلك الانهدام الكلي هو عقب هذه الحياة وليس بسبب من أفعال الإنسان، بل هو انهدام واقع لاختتام الوجود، والدخول في كون آخر ما وراء الوعي وبعيداً عن الزمان والمكان وقوانينهما.

الظرف المستقبلي «إذا» هو ظرف مبهم لا يحدد الزمن، وقد وقع فيه الفعل «نفخ» الماضي فذلك لا يخرجه من الإبهام، ولكن لتنزيل المستقبل المضمون تحقُّقُه منزلة الماضي الحاصل. الفعل «نفخ» بني لـ «نفخة واحدة» لها وظيفة تهديمية تأخذُ مداها الاقتداري من كونها مصدراً صيغ للدلالة على المرّة، وأنها منعوتة بـ «واحدة» فهذا إمعان بتحديد اقتدارها. وفي جمع «الحمل» إلى «النفخ» بواسطة «الواو» جلاءً للوظيفة التهديمية للنفخة الواحدة. فالفعل «حملت» بُنِيَ لـ «الأرض» و«الجبال». وغياب الفاعل اقتضاه بثُّ الرهبة في نفس المتلقي. فالأرض والجبال مسخّرات للإنسان، وأن تحمل من تحت أقدامه بما فيها من يبس وحياة، فذلك حدث إنهائي

للوجود، ينوب بمظهره الدال، عن الفاعل. فلو بني الحمل للفاعل لتخلّف تأثير المشهد الانهدامي في نفس المتلقي وانجذب الفكر إلى التأمل بقدرة الفاعل، وهذا ما لا يقتضيه السياق، فالمطلوب أن ينجذب الفكر للتأمل في المتهدّم.

وأن يكون «الدكّ» عقب «الحمل» و«النفخ» فإنما هو لتشكيل مشهد غرائبي، من خارج إمكانيات المخيال الإنساني. ويزيد من غرائبيته المدهشة، أنه ـ أيضاً ـ باقتدار رهيب تدل عليه «دكّةً واحدة» لبيان النوع والعدد.

اكتمل هنا مشهد تهديم المكان، «حملت الأرض والجبال فدكّتا دكّةً واحدةً» فأين هو الإنسان، فالمكان هذا مكانه، فهل يموت، يندثر مع المكان؟! وإذا كان كذلك فإنه لن يشهد هذا الانهدام الرهيب. والنص حتى هذا المشهد لا يتحدث في هذا السياق عن الإنسان. فالفعل «نفخ» لإعلان الدخول في الانهدام. والفعل «حملت» لإعلان انفلات الأرض والجبال من قوانين الفيزياء الموضوعية. و«دكتا» بُني لإنشاء الرهبة وإثارة المتلقي أمام الاقتدار العظيم «دكّةً واحدةً». وينقلنا السياقُ عقب هذا الانهدام، إلى بيان الدلالة من هذه الأفعال متعاطفة، «نفخ» و«حملت» فـ «دكتا» فتكون ساحتها الزمنية «يومئذ» ساحة حركة ثابتة الحصول، أسندت إلى معهود. وكون المسند والمسند إليه من لفظ واحد «وقعت الواقعة» فهذا دلالة على فاعلية عالية لها فعلها الخاص وقد احتشد في تكوينه «النفخ والحمل والدك». وهذه الأفعال تضاف إلى «إذا» ويستعاض عنها بالتنوين، دلالةً على اكتفائها بذاتها لتكون معرفة. «يومئذ» التنوين بديلاً من الإضافة، والتقدير يوم إذا نفخ و. . . وقعت الواقعة. والوقوع يعني تلك الأفعال؛ إذن عُرّف ذلك اليوم بهذا الحدث الرهيب.

﴿وَٱنشَقَّتِ ٱلسَّمَآءُ فَهِيَ يَوۡمَئِذٖ وَاهِيَةٞ ١٦﴾

الانشقاق مسنداً إلى السماء، لا يشير إلى فاعلية السماء في هذا اليوم العظيم. بل والمسند «انشق» على هذا الوزن لمطاوعة «شق» سيق هنا للدلالة على حصول الأثر من تعلق الفعل بمفعوله. وفي هذا ـ أيضاً ـ

إشارة إلى فاعل قدير تجلت قدرته في مشهد حركي معطوف على «وقعت الواقعة» عطفاً تفصيلياً لمراكمة الغرائبية المدهشة.

السماء لها موقع في الوجود أرفع رتبةً من موقع الجبال والأرض، فهي مسرح الخيال، ومفازة النظر، ومصدر الضوء ومراقي النفوس رجاءً ويأساً... السماء هي السؤال الكبير منذ فجر الوجود. وأنها «واهية» ليس من دليل على فقدانها عنصراً من عناصر القوة، بل يعني أنها وهي العظيمةُ مشهداً وبنيةً، يوم إذا وقعت الواقعة لا تصمد تلك البنيةُ العظيمة، ولا تلك القوّةُ الجبارة، فتنشق تجاوباً مع «النفخ» و«الحمْل» و«الدكّ» أي مع العناصر الحركية للواقعة. لتنفتح على مشهد جوابي من سؤال كبير بدأ مع البدء، وتعاظم مع تعاظم الزمن، حتى بلغ هذه الخاتمة الرهيبة.

هذا اليوم الرهيب، يوم انشقاق السماء، يشهد الإنسان الجواب؛ إذن، هو لم يمت أو لم يندثر مع اندثار المكان، وانشقاق السماء، واختتام الزمان. وبهذا لا تكون «الواقعة» حدثاً كارثياً. بل الحاقة» أنهت الزمان والمكان، وتهدمت كل البنى العظيمة أمام ناظر الإنسان ومشاعره وصار وجهاً لوجه مع الخلود الذي بدأت أولى تجلياته في الآية السابعة عشرة.

﴿وَٱلْمَلَكُ عَلَىٰٓ أَرْجَآئِهَاۚ وَيَحْمِلُ عَرْشَ رَبِّكَ فَوْقَهُمْ يَوْمَئِذٍ ثَمَٰنِيَةٌ ﴿١٧﴾﴾

هذا المشهد الهادىء المرافق للانهدام، هو مشهد مفتوح على اللازمن و«الأرَجاء» أيضاً مكان متفلت من عقال المكان. فـ «الرجا» مفرد «الأرجاء»، على قرابة لفظية مع «الرجاء» نقيض «اليأس». وهذه القرابة اللفظية اقتضتها قرابة معنوية مفادها أن «الرجا = الناحية» مرجوّة. ولا يرجى القريبُ المنال. وأنها في الجمع دلالة على ترامبها في الأقاصي الميؤوس من إدراك مداها. وحرف الاستعلاء «على» يحرر المدى من إمكانية الحد، ما يوحي بأن «الملك» ـ أيضاً ـ ليسوا مقيدين بمكان. بل هم علامة لتشكيل مدى علوي «فوقهم» غير محدود، ولا يمكن أن نطلق عليه اسم «مكان». وإضافته إلى الضمير «هم» لتعريفه وتخصيصه، فقط من كونه المشهدَ الملحوظ من الرائي.

الحركة الوحيدة في هذا المشهد الهادىء هي الحركة «يحمل» وقد

أسندت إلى العدد «ثمانية» وقد فصل بين المسند والمسند إليه بالمحمول «عرشَ ربّك» وبالمَدَيَيْن المكاني «فوقهم» والزماني «يومئذ»، وذلك التقديم للمفعولِ على الفاعل، دلالة على اهتمام النص بالمحمول. والسؤال الناشىء هنا، هل من تناقض بين نفينا السابق للزمان والمكان وبين وجود ظرفي الزمان والمكان في هذه الآية؟ بمعنى أكثر دقّة، هل الحمل «يحمل» مقيّد بمكان وزمان لم يلحقهما الاندثار والاختتام؟ أم أنه فعل حاصل، وكان من اندثار المكان، واختتام الزمان مناسبة للكشف عنه؟ أعتقد أن «الحمل» حاصل، وأن الواقعة حدثت فانكشف الغطاء عن هذا الفعل، فهو بنظر الإنسان يحدث يومئذ. وهذا تنزيل للحاصل منزلة الحادث لكون ملاحظته بدأت مع انشقاق السماء ووقوع الواقعة.

والعنصر الأكثر دهشة في هذا السياق، هو المسند إليه «ثمانية» فهو مثير للسؤال عن مقتضاه، لماذا «ثمانية»؟ وهل جيء به مناسبة موسيقية لخواتم الآيات. أم أن الذي اقتضاه أمر موضوعي في ذاك اليوم العظيم؟ لا أعتقد أن هذا العدد «ثمانية» ليس له مسوّغ موضوعي وجيء به اضطراراً. فالمشهد هذا، مشهد القدرة الهائلة، التي تمظهرت في الحياة الدنيا إشارات لهذا اليوم العظيم. فكانت قدرات «أربع» وردت في النص تباعاً:

1 ـ القدرة على الإهلاك بالطاغية.

2 ـ القدرة على الإهلاك بتسخير الريح.

3 ـ القدرة على أخذ فرعون ومن قَبله والمؤتفكات أخذة رابية.

4 ـ القدرة على الإنجاء لما طغا الماء.

وهي قدرات للاعتبار، وذلك ليتزود الإنسان إلى يوم «الواقعة» لأن فيه «أربع» قدرات أيضاً، لا مجال للاعتبار منها:

1 ـ القدرة على النفخ في الصُور نفخة واحدة.

2 ـ القدرة على حمل الأرض والجبال.

3 ـ القدرة على دكّ الأرض والجبال دكّةً واحدةً.

4 ـ القدرة على شق السماء وانشقاقها.

هذه القدرات هي معدود المسند إليه «ثمانية» فوق الملائكة والبشر، وهذا من مقتضيات «الحاقة» فكأنما هذه القدرات هي الميزان العادل ولاتَ حين مناص.

أما لماذا هذه القدرات تحمل «عرش ربّك» فذلك أنها في ذلك اليوم تحضر لاستعراض الخلق أمام أعمالهم لدى العرش العظيم، وأمام الملائكة فيعلو «عرشُ الله» فوق كل القدرات بعد انطلاقها من إسار الزمان والمكان إلى المطلق، وفوق هذا المطلق عرشُ الله. هذا مشهد «الحاقة» إثابةُ المصدّق وتعذيب المكذّب.

﴿يَوْمَئِذٍ تُعْرَضُونَ لَا تَخْفَىٰ مِنكُمْ خَافِيَةٌ (١٨)﴾

بعد الآية التي قدمت «الحاقة/ الواقعة» مشهداً تجلّت فيه القدرات الثمانية حاملةً لعرش الله، تأتي الآية الثامنة عشرة لتقدم الحاقة/ الواقعة مشهداً يتجلى فيه وضع الإنسان. فنلاحظ تقديماً للحقل المرجعي «الحاقة» ممثلاً بالظرف «يومَئذ» وقد تعلق بفعل بُنيَ للإنسان «واو الجماعة». وأن هذا الفعل بصيغة المضارع؛ فهذا دلالة حدوثه في «يومَئذ».

الحقل المرجعي قد حق. وأنه كذلك، فالعرض حادثٌ. وبيان هيئة «الجماعة» «يومئذ» يحدده فعلٌ منفي «لا تخفى» أسند إلى «خافية» فنلاحظ أن المسند إليه من لفظ المسند، وفي ذلك دلالة على تعزيز الخفاء لنفيه. و«الخافية»، ريشة من ريشاتٍ في جناح الطير تسمى «الخوافي» إذا ضم الطائر جناحيه «خفيت» وكأني بإعطاء ما يرغب الإنسان في خفائه، هويةَ ريشةٍ من خوافي الطير، مردّه إلى كونه «يومئذ» في موقف يتجمع فيه على نفسه، تماماً كما يتجمع الطير بين جناحيه.

الفعل «تخفى» لا يوحي بفاعلية «خافية»؛ بل يوحي بفاعلية المخفي عنه، وأن هذا الفعل «منفيّ» فهذا دفع للشك والتوهم بأنه قد تخفى على الله خافية. ولكن عرش الله يحمله يومئذ ثمانية/ قدرات معهودة في تهديم المكان، وإنجاء الإنسان، حين يطغى الانهدام، وكذلك معهودة في تهديمها الكلي للزمان والمكان، فهذه القدرات يوم العرض تتضاءل لدنها القدرةُ على ضبط الخوافي وما دونها. إذن يعرض الخلق جميعاً، مَن لم يعتبر من

تجلي القدرة في المشاهد الطللية؛ فسلكَ في الحياة بمقتضى عدم اعتباره، ومن اعتبر؛ فسلك بموجب تصديقه/ اعتباره.

﴿فَأَمَّا مَنْ أُوتِيَ كِتَٰبَهُۥ بِيَمِينِهِۦ فَيَقُولُ هَآؤُمُ ٱقْرَءُواْ كِتَٰبِيَهْ ﴿١٩﴾ إِنِّي ظَنَنتُ أَنِّي مُلَٰقٍ حِسَابِيَهْ ﴿٢٠﴾ فَهُوَ فِي عِيشَةٍ رَّاضِيَةٍ ﴿٢١﴾ فِي جَنَّةٍ عَالِيَةٍ ﴿٢٢﴾ قُطُوفُهَا دَانِيَةٌ ﴿٢٣﴾ كُلُواْ وَٱشْرَبُواْ هَنِيٓـًٔا بِمَآ أَسْلَفْتُمْ فِي ٱلْأَيَّامِ ٱلْخَالِيَةِ ﴿٢٤﴾﴾

عندما يستعرض النص من مطلعه، طللية «ثمود» و«عاد» و«فرعون» و«من قبله» و«المؤتفكات»، وعندما يعرض الإنجاء واقعاً على الجماعة، وعندما يعلّل سَوق هذه المشاهد بتحويلها «تذكرة لكم»؛ نفهم من هذا كله أن المعني بالنص هم الجماعةُ مسؤولين عن بناءٍ اجتماعي لا يؤول إلى الطللية. ويوم الواقعة/ الحاقة، يُعرَض الجميع. ونلاحظ في التفصيل بعد «أمّا» أن الأفراد فرادى يحاسبون؛ ما يعني أن مسؤولية البناء الاجتماعي، يتحملها الأفراد فرادى. ومفردة «كتاب» معرّفةً بهاء الغائب المفرد، توحي بأن لكل فردٍ كتاباً يومئذ. والسؤال الناشىء هنا، من الذي خطّ هذا الكتاب؟ ومن الذي يؤتيه لصاحبه يومئذ؟ وما الدلالة من كونه أوتي كتابه بيمينه؟

وقبل محاولة البحث عن إجابة، هناك ضرورة الإشارة إلى معنى «أمّا» فهي للشرط وللتأكيد وللتفصيل، ولذلك كله دلالات بالغة الأهمية.

فإنها حرف بمعنى «مهما» الشَرطية فذلك لربط هذا المشهد الحركي بمشهد مطلق هو فعل الشرط، والتقدير: «مهما يكن من شيء فمن أوتي كتابه...» وذلك دلالة على إطلاقية مشهد «أوتي كتابه» لارتباطه بكون مطلق الوجود.

وأن «أمّا» للتأكيد فذلك دفعاً للتوهم بأن هذا المشهد غير حاصل.

وأنه للتفصيل فذلك دلالة على التفريق بين نوعين من الخلق الذين تمثلوا بـ «واو» الجماعة وقد أسند إليها الفعل «تُعرضون» فهناك نوع أوتي كتابه بيمينه، ونوع أوتي كتابه بشماله. وهذا التفصيل اقتضاه الموقف أنه

الواقعة/ الحاقة. الواقعة لا ملاذ منها ولا مفر، والحاقة، أنّها تفصل في الأمور وتبين الحق.

نعود إلى محاولة الإجابة، فنلاحظ أول ما نلاحظ، أن الصيغة[1] التي جاء بها الفعل «أوتي» هي لتحديد وجهة حركةٍ عقلنا إزاء هذا الفعل. فالحركة التفكيرية يصرفها الفعل «أوتي» إلى النظر في الكتاب وصاحبه. والأمر الذي اقتضى هذا النظم يكمن في أهمية الكتاب وصاحبه في ذلك الموقف/ الحاقة.

إنه كتاب الفرد. يوقع عليه حركتين تتنازعانه. الحركتان مسندتان إلى الجماعة «هاؤم» و«اقرأوا».

«هاؤم» فيه تنبيه وعرض، وما كان الفرد في هذا الموقف لينبه إلاّ إلى أمر مهم ويعنيه. الأمر هذا في كتاب وقع عليه الفعل «اقرأوا» بصيغة طلبية. وليس للفرد أن يطلب قراءة ما في كتابه لو لم يكن ذلك إيجابياً ومن إنجازاته الشخصية.

إذن نَلْمَحُ في هذه الآية إشارة إلى أن الفرد كاتب كتابه، وما مفردة «يمين» إلاّ نافذة في ذلك الموقف ننفذ من خلالها إلى مظنة اليمين في الحياة قبل الحاقة/ الواقعة.

فاليمين جهة، وليست المزية في أنها جهة، بل في أنها جهة محببة إلى القلب، لها أكثر من مظهر إيجابي في الحياة الدنيا. فانطلاقاً من الفرد نلحظ الكبد مركز الشهوة والإرادة في الجهة اليمنى من الجوف. وكان العرب القدماء يعتقدون أن الكبد جهة عزيزة وأثيرة، فاليد المباركة هي اليد اليمنى، والجهة الصحيحة في الحياة هي الجهة اليمنى، والضربة الموفقة تكون من اليمين، والطائر الذي يفر يميناً هو الطائر الميمون، ويأذن للفعل أن يحدث، واليمين هو البركة، والقوة، والقسم...؛ وأن يؤتى الإنسان الفرد كتابه بيمينه، فذلك لكون هذه الكتابة اقتضتها إنجازات اليمين العاملة القوية المباركة المسؤولة في الحياة، وكانت قد تجاوبت وصدَّقت مع

---

(1) الفعل أوتي مبني للمجهول وذلك للاهتمام بالمفعول إذ بني له الفعل وهذا كاف لصرف نظرنا إلى المفعول بموجب هذه الصيغة.

الواقعة/ الحاقة/ القارعة ومتطلباتها في الحياة الدنيا. إذن، الكتابةُ من خط الإنسان الفرد. أعمالُه حبر هذا الكتاب. لذا، أن يقول «هاؤم اقرأوا كتابيه» يعني أنه يفاخر بما أنجز ويوجزه في الآية العشرين. «إني ظننت أني ملاقٍ حسابيه» ويعني هذا أنه عمل في الحياة بمقتضى هذا الظن، كان اعتبر من الخرائب، وانطلق منها يسعى إلى بناء لا يتهدم. وقوله «إني» فيه تأكيد ودفع للشك والإنكار لدى الجماعة. وهذا يعطي للظن معنى الرجحان، والرجحان في هذا السياق يعادل اليقين في سياق آخر. حيث إن اليقين تكون ذروته بمعرفة تتأتى من العين، أما «الحاقة» فقد تناهت معرفتها إليه عبر «أذن واعية» فالظن هو التسمية المناسبة لليقين في هذا السياق.

وهنا تجدر الإشارة إلى علامتين في جسد الحكاية بعد القول:

﴿إِنِّي ظَنَنتُ أَنِّي مُلَٰقٍ حِسَابِيَهْ ﴿٢٠﴾﴾

العلامتان هما «كتابيه» و«حسابيه» حيث أُلحقت بهما «هاء السكت» فنلاحظ أن هاتين المفردتين/ العلامتين تنتميان إلى كون «الحاقة»؛ فنكون أمام كونين مختلفين نوعاً وهيئةً ومترابطين سبباً وشرطاً. كون الحياة في نطاق الزمان والمكان وقوانينهما الفيزيائية، وكون «الحاقة» والخلود خارج نطاق الزمان والمكان.

الكون الأول كون متحرك لا استقرار فيه ولا سكينة. بينما الكون الثاني، كون الخلود، ساكنٌ مستقرٌ، لا قلق فيه، ولا ظعن أو انهدام. وأعتقد أن العربي الذي لا يقف بلغته على متحرك ولا يبدأ بساكن، فإنما هو بذلك يعبر عن بنية ذهنه المتشكلة من تحاور الثنائية الضدّية: «الزوال/ البقاء». ومن هنا نستطيع أن نفهم دلالة إلحاق «هاء السكت» بالمفردتين: «كتابيه» و«حسابيه» فهما في الكون المستقر الخالد، يختتمان الكون الأول، كونَ العمل والحركة، كونَ الزمان والمكان. وما كان للنص في هذا السياق أن يدع «ياء المتكلم» مبنية على الفتح ليمتدَّ زمن العمل والحركة ضمن كتاب وحساب. بل يلحق «الهاء»، ويدخل المتكلم كون الخلود «فهو في عيشةٍ راضية» فالصفة «راضية» على وزن فاعلة لإفادة الاستمرار لهذه العيشة المختارة له. وأنه في «جنةٍ عاليةٍ» جزاءً لسعيه ـ بموجب الظن الحسن ـ من

أجل إقامة جنة العدل على الأرض. فالصفة «عالية»، هي للخروج بالجنة عن مألوفيتها في الحياة الدنيا، فالعالية من كل شيء أرفعه. وفي ذلك إضفاء للرفعة على المقام الذي يؤول إليه ذلك الفرد الاجتماعي الإيجابي. هذا الإنسان كان يقاوم قهراً اجتماعياً، جعله التصديق بالحاقة، والظن بملاقاة الحساب مقاوماً شريفاً «فهو في عيشة راضية» ينتفي فيها الصراع الاجتماعي بكل مظاهره. وكان يقاوم قهراً طبيعياً، تفرض فيه الطبيعة عليه جفافها وقحطها فتجعل من أحلامه متعلقة بالوفرة والقطوف. ولم يسلك في الدنيا مسالك الطغاة في قهر الإنسان من أجل امتلاك الحقول والبساتين، بل جعله التصديق بالحاقَّة والظن بملاقاة الحساب مقاوماً شريفاً داعية جنة العدل على الأرض، فوفّاه الله حقه يوم القيامة «في جنة عالية، قطوفها دانية» وفي الصفة «دانية» تُخلّص القطوف من مركزها لدائرة الصراع الأرضي. وأنها «دانية» لا تستوجب جهاداً ولا تخطيطاً لحيازتها، وهذا ذروة السكون والرضى في المقام الخالد. فتتضاءل المسافة بين رب العرش ومَن أوتي كتابه بيمينه فيتحول الكلام عليه إلى كلام معه، ويأخذ بعده التأثيري من كونه الطلبي «كلوا واشربوا» فلو اكتفى بهذين الطلبين هكذا ما كانت المزية لتتوفر رغم الدلالة على اهتمام الآمر بالمأمور. ولكن المزية في المفردة «هنيئاً» لتشكل نقيضاً تاماً لهيئة الآكل والشارب في الحياة الدنيا، حيث لا يتأتى الأكل والشرب لمن ظن بملاقاة حسابه فاعتبر من الخرائب، لا يتأتى إلاّ من الكد والتعب فتكون الهناءة مؤقتة. بينما هي في هذا المقام الرفيع، مطلقة. ودخول حرب «الباء» هنا ليؤكد أن ما قدمتم من العمل الصالح في الأيام التي فرغت منكم، سبب في الهناءة المطلقة في هذا المقام. ونلاحظ إسناد فعلَي الأمر «كلوا» و«اشربوا» إلى واو الجماعة، وذلك تأكيد لكون الهناءة لن تكون إلاّ مع الجماعة وذلك في الدنيا والآخرة.



﴿وَأَمَّا مَنْ أُوتِيَ كِتَٰبَهُۥ بِشِمَالِهِۦ فَيَقُولُ يَٰلَيْتَنِي لَمْ أُوتَ كِتَٰبِيَهْ ﴿٢٥﴾ وَلَمْ أَدْرِ
مَا حِسَابِيَهْ ﴿٢٦﴾ يَٰلَيْتَهَا كَانَتِ ٱلْقَاضِيَةَ ﴿٢٧﴾ مَآ أَغْنَىٰ عَنِّي مَالِيَهْ ﴿٢٨﴾ هَلَكَ

عَنِّي سُلْطَٰنِيَهْ ﴿٢٩﴾ خُذُوهُ فَغُلُّوهُ ﴿٣٠﴾ ثُمَّ ٱلْجَحِيمَ صَلُّوهُ ﴿٣١﴾ ثُمَّ فِي سِلْسِلَةٍ
ذَرْعُهَا سَبْعُونَ ذِرَاعًا فَٱسْلُكُوهُ ﴿٣٢﴾ إِنَّهُۥ كَانَ لَا يُؤْمِنُ بِٱللَّهِ ٱلْعَظِيمِ ﴿٣٣﴾
وَلَا يَحُضُّ عَلَىٰ طَعَامِ ٱلْمِسْكِينِ ﴿٣٤﴾ فَلَيْسَ لَهُ ٱلْيَوْمَ هَٰهُنَا حَمِيمٌ ﴿٣٥﴾ وَلَا طَعَامٌ
إِلَّا مِنْ غِسْلِينٍ ﴿٣٦﴾ لَّا يَأْكُلُهُۥٓ إِلَّا ٱلْخَٰطِـُٔونَ ﴿٣٧﴾﴾

عندما تكون «الشمال» هي الآلة التي يستعان بها في إسناد الفعل «أوتي» إلى ضمير الغائب الفرد، واقعاً على كتاب المسند إليه فهذا دليل شؤم؛ لما للشمال من ارتباط بالعطالة والتطير في الميثولوجيا العربية[1]. وقد ورد في القاموس[2] الشمال بمعنى الشؤم.

ويرتبط بهذا الإسنادِ فعلُ القول مسنداً إلى صاحب الشمال وتليه الحكاية مكتظّةً بالعناصر الغنيةِ بالدلالة على الشؤم «يا ليتني، يا ليتها، ما أغنىْ، هلك»، وفي عمق هذه العناصر نستطيع أن نلحظ «الحاقة» وقد أحكمت عدالتها فلا مناص في حضرتها لأحد. وها هو «من أوتي كتابه بشماله» يصرخ: «يا ليتني» فـ «يا» للتنبيه. وأن ينبه بحرف نداء هو «يا» الذي يستخدم في مظنته لنداء البعيد؛ فهذا يوحي لنا بأنه يرفع صوته صارخاً، ويذهب هذاك الصوت في مدىً لا يبلغ فيه مبلغاً أيَّ مبلَغ. وهو لا ينبه بهذا الصوت لأمر محبب إليه، بل إلى «تمنٍ» في موقف «الحاقة» حيث التمنيات كلها ـ لحظتئذ ـ بلا جدوى. ولما كان ليتمنى لو كان خط في كتابه أعمالاً صالحةً. وتقع الأمنية منه على إسنادِ فعلٍ منفي بِـ «لم» إلى المتمني واقعاً على «كتاب». ونفهم من هذا الإسناد أن الأمنية طالت الفعلَ من حيث هو، سواء كانت آلته «اليمين» أو «الشمال». فهو لم يقل «يا ليتني لم أوت كتابي بشماليه» بل: «يا ليتني لم أوت كتابيه» وقد عطف عليه إسناد آخر، بدت فيه فاعلية المتمني وذلك لكونه ـ شخصاً ـ مسؤولاً عن مصيره.

---

(1) لا نعني هنا أن النص يساق وراء الميثولوجيا العربية، بل نعني استخدام النص لمكونات الرؤية العربية بقصد الإفهام.

(2) الفيروز أبادي، م.س، باب اللام، فصل الشين.

«ولم أدر ما حسابيه» فالأمنية قد طالت أيضاً ما توصل إلى معرفته في هذا الموقف. والاستفهام «ما حسابيه» هذا الإنكار والتكذيب اللذان كانا منه إذ عرضت عليه المشاهد الطللية «تذكرة» فما اعتبر ولا صدق بالحاقة فسلك في الحياة منكراً «الحساب» بتهكم بصيغة الاستفهام، فها هو الآن إذ أوتي كتابه بشماله ودرى ما حسابه يقول: يا ليتني... «ولم أدر ما حسابيه». ويلتفت في هذا الموقف العصيب إلى «الواقعة/ الحاقة» فيجدد صراخه منبهاً إلى أمنيته إزاءها فيقول: «يا ليتها كانت القاضية». إذن الموت أهون مما هو فيه إذ اختتم الزمان، وتهدّم المكان، وبقي الإنسان أمام القدرات الثمانية. وإني بموجب هذا التركيب إخال المشهد هكذا:

* قلتَ لن تؤتى كتابك هل أوتيته؟

- يا ليتني لم أوت كتابيه..

* قلتَ ما حسابي؟ هل دريته؟

- ولم أدر ما حسابيه...

* وقلت لن تكون الحاقة/ الواقعة/ القارعة. هل تبدّت لك؟

- يا ليتها كانت القاضية.

وتتابع الحكاية جلاء موقف الحاكي فيضيف «ما أغنى عني ماليه». «ما أغنى» هذا عنصر من فضاء الشؤم في حضرة «الحاقة». والفعل «أغنى» وقع على المشؤوم هذا، بواسطة حرف التجاوز «عن» وقد أسند إلى «ماليه» وبحسب المعاجم[1]: «أغنى الشيء: كفى. وأغنى الرجلُ عنك: كفاك. ويقال ما يغني هذا، أي ما يجزىء عنك وما ينفعك. وأغنى الله فلاناً جعله غنياً أي ذا مالٍ ووفرة. ويقال أغنى عنه غَناءَ فلان ومغناه ومغناتَه: ناب عنه» وكل هذه المعاني تفيد الكفاية، أي «ما أغنى عني ماليه» أي ما كفاني ما ناب عني، ما قام مقامي. وفي هذا المعنى نفهم الحرف «عن» بمعنى البدل. وهذا لا يناقض معناه التجاوزي. فالفعل «أغنى» أصلاً فعل تجاوزي يعزز الإنسان في المواجهات الحادة

(1) الفيروز أبادي، م.س.

بإمكانيات معنوية ومادية يتجاوز بها الضعف. ونفي هذا الفعل «أغنى» بواسطة «ما» فيه دلالة على نفي ما قد توهم وتدل على النفي في الحال[1]. فالفعل «أغنى» حدث وزمن ماضٍ. ودخول «ما» نفى المعنى وقرّب الزمان من الحال. والذي اقتضى النفي بـ «ما» أنه كان قد توهم في الزمان قبل اختتامه، أن هذا المال سيغنيه. فبُهت في الحاقة، ما اقتضى تصريحه «ما أغنى عني ماليه».

والعنصر الأخير في فضاء الشؤم الذي طبع الحكاية، هو الفعل «هلك» وقد أسند إلى «سلطانيه». والسلطان في المعجم الوسيط[2] «الملك أو الوالي، القوة والقهر، والحجة والبرهان». وفي هذا الإسناد نلمس الهوية الحيَّةَ لهذا السلطان في هذا المقام. فالفعل «هلك» معناه «مات» والموت يسند في أصل اللغة إلى الأحياء. والحَيدُ الذي أحدثه الهلاك هنا في هوية السلطان بأن أعطاه قوّة الحياة ليُسند إليه. جعل من الشؤم فضاءً محكماً فالذي يتمنى الموت لنفسه، هو من أوتي كتابه بشماله. فيلقاه بما كان سبباً من أسباب إنكاره للحاقة، وسبباً من أسباب استبداده سواء أكان ملكاً أم والياً راعياً مسؤولاً عن رعية، أم كان فرداً قوياً وجباراً وذا حجة وبرهان، فهو سلطان. وإسناد «هلك» إلى «سلطان» يدفعنا للوقوف عند هوية السلطان والتأمل بها إذ خرجت عما هي عليه في الأصل من نعتية، ولكن الفصل بين المسند والمسند إليه بـ «عني» يجعلنا نتأمل بالهلاك وحركيته الفجائعية. فالرجل حي، والسلطان حي، ولكن الذي أفاده هذا الإسناد هو موت جبروت الرجل وقهره وعنجهيته. فكيف تكون حال من كانت له هذه النعوت القاهرة وفي لحظة زالت عنه؟ «زالت»! لا تؤدي هذه المفردة الدلالة التي يبغيها الكلامُ. فالزوال قد يكون مؤقتاً[3] أما الهلاك عنه، الموت عنه، فيه اندثار كلي مع بقاء «الذاكرة» جمراً له شكل الندم. وبهذا الإسناد تنتهي الحكاية مقولَ القول. ويصدر الأمر دون التفاتٍ إليه،

---

(1) أوضح المسالك 1: 273.

النحو الوافي 1: 53.

(2) المعجم الوسيط 1 445.

(3) وهو التحول عنه إلى غيره.

فالمسافة بين رب العرش وبينه تزداد بهذا الشؤم شساعةً. وينقلنا النص إلى فضاء دلالي آخر عماده الأساسي فعل الأمر وقد أسند إلى «واو الجماعة» واقعاً عليه ممثلاً بضمير الغائب المتصل (الهاء).

الفضاء الدلالي المتشكل بعد الحكاية، فضاء المصير/ القارعة والعناصر البنيوية التي شكلت هذا الفضاء هي «خذوه، غلّوه، صلوه، أسلكوه» فهذه الحركات أسندت طلبياً إلى «واو الجماعة» ووقعت على الفرد ممثلاً بـ «هاء الغائب». وبالعودة قليلاً إلى مصير مَن أوتي كتابه بيمينه، نَلفاهُ جماعةً إذ صدر الأمر إليه مباشرة «كلو واشربوا. . .» بينما هنا يصدر الأمر إلى جماعة لينفذوا الحكم في مَن أوتي كتابه بشماله، فيعج المشهد بأفعالٍ تعطي للعقاب حركيّةً لا تهدأ. بينما نلاحظ غياب الأفعال عن حقل الثواب إشارة إلى السكونية والأمان والاطمئنان.

﴿فَهُوَ فِي عِيشَةٍ رَّاضِيَةٍ ﴿٢١﴾ فِي جَنَّةٍ عَالِيَةٍ ﴿٢٢﴾ قُطُوفُهَا دَانِيَةٌ ﴿٢٣﴾﴾

وبالنظر إلى الأفعال الواقعة على من أوتي كتابه بشماله، نجدها تنتمي إلى حقل العقاب وكلها تعني العذاب المتواصل، ابتداءً من «الأخذ» وهو الأسر والحبس والامتلاك. وأن يصدر الأمر إلى جماعة لامتلاك هذا الفرد. ففي ذاك إثارة للخيال باتجاه تشكيل صورة الكثرة وقد أخذت القلة. وهذه الحركة هي الأولى في حقل العقاب الحركي الرهيب.

ويعقب هذه الحركة أمر آخر تصعيدي. فالأخذ امتلاك أما «الغَلُّ» فهو تصرف بالمملوك. وهو وضع طوق من الحديد في العنق أو الأيدي، والغُلّ أيضاً هو العطش الشديد وحرارته. وفاء التعقيب لا تترك مسافة زمنية بين «الأخذ» و«الغَلّ» ما يجعل الحركة العقابية متواصلة. والذي اقتضى التعقيب بهذا الفعل حاجة «الأخذ» إلى إذلال المأخوذ. فالطوق من حديد ليس حبساً أو حصناً من الفرار، بل للإذلال.

ويلي «الغَلّ» مشهدٌ آخر، يجعله الحرف «ثم» أكثر إثارة، فهي للترتيب والتراخي، أي للتعقيب ولكن بفاصل زمني. والصورة الحاصلة هنا في إقامة المأخوذ في الغل حتى يتوهم أنه العذاب. فيقع عليه وهو مغلول فعل جديد مسبوق بمفردة «الجحيم» وذاك لقذف الرعب. فالجحيم مشهد لا

يحتمل الفرد تخيله، وإذ يقدَّم في الزمن اللفظي؛ فلتحريض الخيال نحوه. ومتى قَرَّ المخيال في شعابِ الجحيم، اتصل الفعل «صلّوه» فيصعّد التعذيب النفسي؛ لأن الخيال ينكفىء على نفسه، على الجسد، فيكون إيلامٌ شديد، لكون الفعل أمراً واقعاً عليه، لا مندوحة له عنه، إضافةً إلى معناه القهري.

ويزيد من تأثيرية المشهد أمر آخر هو الفعل «أسلكوه» وقد تبوّأ صدرَ بيئته اللفظية الحرف «ثم»، لإفادة التصعيد بعد التوهم أنّ من في الجحيم متروكٌ يَصلى السعير، فينقلنا الحرف «ثم» ببطء إلى مشهد غريب «في سلسلة ذرعها سبعون ذراعاً» والسلسلة حلقات متتابعة، أخذت بعدها السلبي من ذرعها الذي يبلغ سبعين ذراعاً. ويستوقفنا هذا العدد سبعون، فقد يكون للدلالة على شدّة الطول ولكني أعتقده متناسباً مع متوسط عمر الإنسان على الأرض. والدلالة من الإتيان بهذا العدد هنا، الحاجةُ إلى التذكير بأن العمر الذي أنفقه في الحياة الدنيا مكذباً بالحاقة، منكراً لها، وغيرَ مستفيد من المشاهد الطللية يجده محضراً في الجحيم على شكل سلسلة، يأتي الأمر إلى زبانية الجحيم ليسلكوه فيها.

تَم تشكيل المشهد بالحركات الإرهابية الواقعة على صاحب الشمال. ويرى النص أن هناك مَن يستنكر هذا القدر من العذاب لجهله الأسباب فتأتي الآيتان (الثالثة والثلاثون، والرابعة والثلاثون) مؤكدتين أن هذا الرجل قام بفعلين، شكّلا عماداً لسلطانه الذي هلك عنه اليوم، وماله الذي ما أغنى عنه في هذا المقام. هما فعلان حركاه في الزمان والمكان، مكذباً بالحاقة، ومنكراً لها.

الفعلان: «لا يؤمن» و«لا يحضّ». فالإيمان بالله العظيم، معطوفاً عليه الحضّ على إطعام المسكين، هما حركتان في الوجود الموضوعي لإقامة مجتمع الكفاية والعدل. فالله العظيم هو الحق. والمؤمن به يصرف سلسلة عمره في نصرة الحق. والمسكين هو من تعثر في حياته فارتبك في سبيل الرزق وبناء الذات، فمن حضّ على إطعامه دفع عن المجتمع أسباب الفساد وأرسى دعائم ثابتة للسلام الاجتماعي، وحصّن الإقامة والحضارة فلا انهدام إذّاك ولا ظعن.

الفعلان «يؤمن ويحضّ» أسندا إلى هذا الجحيمي منفيَين بِ «لا» وذلك

إشارة إلى كونه في الزمان قد عرضت له تذكرة مستديمة فأمعن في إنكارها وإنكار الاعتبار، وجعل الزمن أمامه مفتوحاً على فعلين يحدثان من تكذيبه وغطرسته، فكان سبباً لانهدام اجتماعي وعمراني. فالحرف «لا»[1] يخلص المضارع للاستقبال. والذي اقتضى هذا التخليص كون الجحيمي في حياته ممعناً في فساده. فالنفي بِ «لا» لا يوحي بأن المسند إليه كان لا مبالياً إزاء «الإيمان» و«الحضّ» بل يوحي أنه كان يدعى إلى الإيمان فـ «لا يؤمن» ويدعى إلى الحضّ فـ «لا يحضّ» وتبوّأ هذا التعبير حرف تأكيدي إقناعي هو الحرف «إن» رداً على المستنكر أو المستغرب لهذا القدر من العذاب.

يعقب النص إثر بيانه سبب هذا القدرِ من العذاب، فيقدم الجحيمي، في مظهر آخر من مظاهر الجحيم، هو مظهر العذاب النفسي والوجع الداخلي، اقتضاه كونُه لم يكن ممتثلاً لدواعي إقامة علاقات اجتماعية مرتبطة بالحق، لذا «فليس له اليوم هاهنا حميم» فمفردة «حميم» فيها كثير من الدفء العاطفي، وأن هذا الدفءَ اسمٌ لفعل النفي «ليس»، فهذا لإفادة النفي لوجود هذا الدفء «هاهنا». وهو حاجة المأزوم في إطار الزمان والمكان وسلوة المهمومْ، وندوة القوم في الإطار نفسه. وكان قد تنكر له هذا الجحيمي، فها هو «اليوم» في أمسِّ الحاجة إليه. وهذا النفي لوجود «الحميم»، هو عذاب يتراكم فوق عذاب الحريق، لأن الاشتراك بالمعاناة يخفف منها.

ولا تتوقف المراكمة عند هذا الحد، فهناك الفعل «لا يحضّ على طعام المسكين» ما زال يستدعي جزاء فاعله. وهذا ما يعلل استبدال فعل «ليس» بـ «لا» النافية، فكلاهما للنفي ولكن «ليس» تنفي اتصافَ اسمها بمعنى خبرها اتصافاً يتحقق في الزمن الحالي، ولا يجوز انتقاض النفي بـ «إلاّ». وهناك حاجة إلى نفي وجود كل الطعام وحصره بنوع واحدٍ من غسلين. اقتضت هذه الحاجة النفي بـ «لا» والحصر بـ «إلاّ» لتأدية الدلالة.

ويبين النص هيئة هذا الطعام بنفي حدوث أكله مسنداً إلاّ إلى الخاطئين. فقد حصر المسند إليه بـ «الخاطئون» والذي اقتضى الجمعَ هنا،

---

(1) النحو الوافي، هامش ص601، الجزء الأول

فراغُ النص من تقديم هذا المشهد «الحاقي» والتوجه للمتلقين «تذكرةً» لهم.

استعرض النص حتى الآن مشاهد انهدام أصابت أقواماً جاءتهم البيّنة فأعرضوا عنها، وما اعتبروا. كما استعرض مشاهد تنتظر الزمان والمكان في يوم اختتامي رهيب. وبيّن النص ما ينتظر المصدّق بالحاقة العامل بمقتضى تصديقه، وما ينتظر المكذب الخاطىء الذي لا يؤمن بالله العظيم، ولا يحضّ على طعام المسكين. وقدّم مشاهد حيّة من النعيم والجحيم. وعلل القدر العظيم من العذاب. فكانت بنية النص آليةً بالغةَ الدلالة على ما بررها في هذا النحو الذي جاءت به دون غيره.

ويتوجه النص بعد ذلك، إلى الجماعة مؤسساً لفضاء جديد، ينطلق من تأكيد صحّةِ المصادر المعرفية التي جاء بها إلى متلقيه. كما ينطلق لتأكيد الغاية التي من أجلها كان هذا النص وسائر سور القرآن المجيد.

يبدأ التأكيد بالقسم مترتباً بـ «الفاء» عمّا سبقه:

﴿فَلَآ أُقۡسِمُ بِمَا تُبۡصِرُونَ (٣٨) وَمَا لَا تُبۡصِرُونَ (٣٩) إِنَّهُۥ لَقَوۡلُ رَسُولٖ كَرِيمٖ (٤٠)﴾

والتأكيد بالقسم هو لإزالة الشك وإثارة شعورٍ ما في نفس المتلقي. والظاهرة الأسلوبية في هذا القسم، وجود «لا» النافية قبل الفعل «أقسم». ولا يمكنني تصورُها عاملةَ النفي في فعل «القسم»؛ لأن ذلك يقتضي طلباً له، فيجيء الردُّ «لا أقسم» ولا توجد قرينة لفظية أو معنوية دالة على وجود مثل هذا الطلب. بل أظنها سيقت هنا دفعاً لكلام اقتضى القسم، نفهمه من نقيضه المثبت بعدَها. وكأني بالمقسم به «ما تبصرون، وما لا تبصرون» مما اقتضاه كلام الجماعة. فهو مقسمٌ به تعظيمٌ لحجم المسؤولية التي يلقيها على الناس بموجب قيامهم بهذا الفعل، فالبصرُ وسيلةٌ معرفية يقينية، ولكنها قاصرة، وقد اعتدّ بها الجماعة سبيلاً يقيم الانهدام والظعن فعظّم ما يبصرون وأقسم به، وأشار إلى أن فعلهم هذا الذي يقومون به، لا يحيط بكل شيء علماً. فهناك ما تبصرون وهناك ما لا تبصرون. والذي لا تبصرونه قد حملنا مسؤولية الإحاطة به إلى «أذن واعية» تلقت التذكرة من

مظنتها في القرآن الكريم، إذ لفت إلى ضرورة الاستفادة من حدثان الزمان ومِن عِبَرِها. فهذا القرآن مصدر معرفي ضروري لمواجهة أسباب الانهدام في طريق البناء الحضاري المرتبط بالحق «إنه لقول رسولٍ كريم» والذي اقتضى تأكيد صدقية هذا القول، وجود جماعة من المنكرين والشكاكين. فـ «إن» يؤتى بها لدفع الشك والإنكار.

يؤكد القول مرّة ثانية بـ «اللام» ما يعني أن هناك حاجة لزيادة التأكيد لهؤلاء الشكاكين والمنكرين.

وللتدليل على صدقية هذا القول يعرّفه بأنه «قول رسولٍ كريم» فالرسول ناقل لقول مَن أرسلَه إلى المرسل إليه. وأنه كريم فهذا لدفع الزور عنه. فالصفة ملازمة لموصوفها ومثبَتَةٌ له.

ويتوجه النص لنفي مصادرَ معرفيةٍ أخرى، أن تكون حُكماً يساق لقول الرسول الكريم:

﴿وَمَا هُوَ بِقَوْلِ شَاعِرٍ قَلِيلًا مَّا تُؤْمِنُونَ (٤١) وَلَا بِقَوْلِ كَاهِنٍ قَلِيلًا مَّا تَذَكَّرُونَ (٤٢) تَنزِيلٌ مِّن رَّبِّ ٱلْعَٰلَمِينَ (٤٣)﴾

تؤكد هذه الآيات أن لبساً لدى الجماعة مردّه إلى القرابة الوهمية بين «الرسول» و«الشاعر» و«الكاهن» وينفي النصُّ نفياً مؤكداً أن يكون هذا القرآن «قول شاعَر» أو «قول كاهن» وفي هذا النفي نقع على ظاهرة أسلوبية اقتضاها الفرق بين «الرسول» و«الشاعر» و«الكاهن».

فالرسول مستقاةٌ معرفته من الملأ الأعلى مباشرة. وقوله تام الصدقية، وموقعه في المجتمع موقع المرجعية المعرفية.

أما «الشاعر» فمستقاةٌ معرفتُه من رؤيته الخاصة للوجود وما وراء الوجود. فيشكل منظومته اللفظية تبعاً لتشكل العلاقة بين العناصر الموضوعية في رؤيته. فتجيء المعرفة مرتبطةً بزمان، ومكان، وبيئة اجتماعية، وطبيعية، وعلاقات إنسانية، سلبية، أو إيجابية. وتكون قدرة هذه المنظومة على الاستمرار من كونها شديدة الارتباط بمقتضاها الموضوعي. وموقع هذه المعرفة في الجماعة، لا يأخذ قيمته من كونها

صادقة أو كاذبة، ولذا، يتعامل المجموع معها تعاملاً انتقائياً، وهذا ما يفسر «قليلاً ما تؤمنون» التي تشكل هنا ظاهرة أسلوبية. فمفردة «قليلاً» حال تبين هيئة إيمانٍ من الجماعة في زمن الفعل «تؤمنون» واقتضى تقديمها أنها لو أخرت لتحوّلت إلى صفةٍ لإيمان هؤلاء مثبتةٍ له إطلاقاً وهذا ما لا يريده النص. وهناك أمرٌ آخر في هذه الظاهرة هو، مجيء صاحب الحال مصدراً مؤولاً «ما تؤمنون» فذاك لأنه لو جاء صريحاً ما دل على الزمن، ويبدو أن ربط الحال بالجماعة في زمن معين أمر مهم في هذا السياق.

أما «الكاهن» فهو الذي معرفتُه للغيب بما يتعلق بأحوال الناس، مستقاةٌ من الظنون والتخمينات، فيختلط في سجعها الصدق بالكذب. ويأخذ قولُ الكاهن «سجعه» قيمتَه لدى الجماعة من كونه صادقاً أو كاذباً، فيكون التاملُ معه ومع سجعه في الأزمات الفردية أو الجماعية (القبلية) وقليلا ما يكون تكهنه صادقاً، ومع ذلك يفزعُ الناس إليه في أزماتهم «قليلاً ما تذكرون».

ويختتم هذا النفي بتثبيتِ ماهيةِ «قول» الرسول، فيسقط المسند إليه مكتفياً بإثبات المسند «تنزيل» وذلك صرفاً لذهن المتلقي، عن المزاعم السابقة، إلى ماهيةٍ مغايرة تماماً.

فما المستخلص من كون الماهية «تنزيل»؟

الصيغة «تنزيل» مصدر لفعل المزيد «نزّل» وينتقل إلى هذا الوزن من الثلاثي المجرّد، لإفادة نسبةِ المفعول إلى أصل الفعل وللمطاوعة... فإذا كان المفعول «قول رسول كريم» فإنّ هذه الصيغةَ نسبته إلى معنى الفعل «نزّلَ» أي هو «منزّل». وأنه بصيغة المصدر لا بصيغة الفعل؛ فذلك إطلاقاً له من إسار الزمان.

وقد ارتبط التنزيل بالناس؛ إذ بيّن الحرف «من» مبتدأ غايته، «من رب العالمين» فالمضاف إليه «العالمين» فيه تخصيص لـ «رب» في هذا السياق بأنه «رب العالمين» ما يعني أن التنزيل من رب العالمين إلى العالمين. وكونه من رب الشاعر والكاهن والجماعة فإنَّ في ذلك إلزاماً للجميع/ للعالمين باعتباره مرجعية معرفية تقي من الانهدام الحضاري والظعن، وتحضّر الأنفس ليوم الواقعة/ الحاقة بإيمان أكيد وتذكر مفيد.

﴿وَلَوْ تَقَوَّلَ عَلَيْنَا بَعْضَ ٱلْأَقَاوِيلِ ﴿٤٤﴾ لَأَخَذْنَا مِنْهُ بِٱلْيَمِينِ ﴿٤٥﴾ ثُمَّ لَقَطَعْنَا مِنْهُ ٱلْوَتِينَ ﴿٤٦﴾ فَمَا مِنكُم مِّنْ أَحَدٍ عَنْهُ حَٰجِزِينَ ﴿٤٧﴾﴾

ويتابع النص تأكيدَ صدقية «التنزيل»، فيصدّر الآية (الرابعة والأربعين) بالحرف «لو» تأكيداً لاستحالة الزور. والفعل «تقوّل» بهذه الصيغة لإفادة التكلّف والافتراء، وإن امتنعَ حصولُه فقد امتنع جزاؤه. وفي هذا إشارة إلى كون وظيفة الرسول حيالَ التنزيل وظيفة الناقل، ولا يملك أية فاعلية فيه سوى التبليغ. وأن الجزاء «الممتنع» قد لحق الرسول، وهو الكريم، ففي هذا تحذير لكل من تسوّل له النفس تقويل التنزيل ما لم يقله.

ونلاحظ في الجزاء فعلين عنيفين مسندين إلى «نا» الدالة على عظمة الفاعل لكونها «نا». الجماعة. الفعلان «أخذنا» و«قطعنا» ترتّب القطع بعد الأخذ بفاصل زمني أفاد عنه الحرف «ثم» وقد اقتضاه التشدد بالقصاص. وفي قراءتَنا للفعل «أخذنا» في الآية:

﴿لَأَخَذْنَا مِنْهُ بِٱلْيَمِينِ ﴿٤٥﴾﴾

افترضنا أمرين:

1 ـ أن يكون فعلُ «الأخذ» قد وقع على «اليمين» فبذلك تكون «الباء» للتوكيد، و«منه» للتبعيض. ودلالة هذا أن تقوّله افتراءٌ تجرّأ به على الله، وفي هذا زعم للقوة والاقتدار فيقع الفعل «أخذ» على «اليمين» بوصفها آلة القوّة والاقتدار والفاعلية.

2 ـ أن يكون فعلُ «الأخذ» قد وقع على هاء الغائب في «منه» وتكون «من حرفاً زائداً للتوكيد»، و«الباء» «باليمين» حرف استعانة واليمين هي آلة الأخذ. والدلالة هي في أن فعلَ «الأخذ» قد وقع على «الرسول» بآلةِ القوة والاقتدار لكونه افترى وتجرأ على الافتراء والعياذ بالله.

والفعل الثاني في الجزاء هو الفعل «قطعنا». وقد وقع على «الوتين» الشريان الرئيس الذي يغذي الجسم بالدم النقي الخارج من القلب[1]. وأن

---

(1) المعجم الوسيط، 2: 1021.

يتوسط حرف التبعيض «من» بين الفعل ومفعوله فذلك لتفصيل القطع قذفاً للذّعرِ في نفس المتلقي. من جرّاء الضمير العائد إلى «الرسول» وأن يكون القطع في بعض الجسد «الوتين» فذاك لبَرمٍ شديدٍ منه تفرَق بسببه القلوب.

ويعقب بنفي اقتضاه الوهم لدى الجماعة بأن أحداً سيكون ممنوعاً إزاء القصاص أو الحاقة، فيجيء التركيب بأكثر من ظاهرةٍ أسلوبية مثيرة:

﴿فَمَا مِنكُم مِّنْ أَحَدٍ عَنْهُ حَاجِزِينَ (٤٧)﴾

جاءت هذه الآية بـ «حاجزين» خبراً نفتْهُ «ما» عن «أحد». وفي هذا النفي تستوقفنا ظاهرتان بالغتا الدلالة.

* **الأولى**: دخول حرف الجر الزائد «من» على اسم «ما» وذلك لا يحدث دلالة طارئة أو معنى جديداً، إنما لتقوية النفي وقد اقتضاها دفع التوهم لدى الجماعة.

* **الثانية**: ظاهرة الجمع «حاجزين» وقد اقتضاها كون «أحد» نكرة لا يراد بها فرد واحد من أفراد الجنس، ودخول «من» المقوية للنفي نص على شمول المعنى المنفي وتعميمه[1].

وتوالت الآيات التي يدفع بها النص إنكار المنكرين، وتشكيك المشككين فدفعاً للإنكار كون التنزيل «تذكرة» أي بوظيفة اجتماعية بنائية قائمة على ربط العلاقات بين الأفراد والجماعات بـ «الحاقة»، يؤكد النص:

﴿وَإِنَّهُۥ لَتَذْكِرَةٌ لِّلْمُتَّقِينَ (٤٨)﴾

فإلى التأكيد بـ «إن» و«لام الابتداء» يجعل هذه التذكرة اختصاصاً للمتقين، أي الذين شأنهم صيانة أنفسهم ومجتمعهم بتجنبهم ما يؤدي إل الهلاك. ويعطف على هذه الآية:

﴿وَإِنَّا لَنَعْلَمُ أَنَّ مِنكُم مُّكَذِّبِينَ (٤٩)﴾

(1) النحو الوافي، 2، 461.

فكأني بهذه الآية فيها استباق لما يحدث في كل المجتمعات من ادعاء للتقوى ممن تسوّل لهم نفوسهم ذلك، فيتبوّأون مراكز قيادية في المجتمع، ويضمرون إخفاء لحقيقتهم، ويزعمون خفاءها الأبدي فيجيء دفع هذه المزاعم بحرف التأكيد «إن» وبتعدية الفعل «نعلم» إلى «أن منكم مكذبين» ومنكم تعني بعضكم، وهذا ما يحمل البعض الآخر أعباءً مضاعفة، في إحقاق الحق، بمواجهة أسباب الهلاك.

﴿وَإِنَّهُۥ لَحَسْرَةٌ عَلَى ٱلْكَٰفِرِينَ (٥٠)﴾

نلاحظ في هذا التأكيد غياباً للحركة الفعلية ما يعني أن هذه الحسرة متصف بها الكافرون من دون ارتباط بزمان محدود.

﴿وَإِنَّهُۥ لَحَقُّ ٱلْيَقِينِ (٥١)﴾

أيضاً في هذا التأكيد غياب للحركة الفعلية، ترفعاً بالحق عن الخضوع للزمان.

ونلاحظ هنا التبدّل في هوية التنزيل، فمرّةً هو «تذكرة» ومرّة هو «حسرة» ومرّة هو «حق اليقين» ولا يدل هذا التبدلُ على تبدُّلٍ في الجوهر، إنما يدل على تبدُّلٍ في الدور تبعاً للمتلقي و«الحاقة».

وبعد هذه الهويات يترتب طلب التسبيح من متلقي النص:

﴿فَسَبِّحْ بِٱسْمِ رَبِّكَ ٱلْعَظِيمِ (٥٢)﴾

التناقض بين «التذكرة» و«الحسرة» و«حق اليقين» قد يوهم بتناقض في ماهية «التنزيل»، وطرداً لهذا الوهم من النفس طلب النص تنزيه الرب العظيم عما يُتوهم. كما أن الآيات السابقة، شكلت في بنيتها حقلاً تحذيرياً قاسياً تناول «الرسول الكريم» وهذا ما اقتضى التسبيح باسم الرب العظيم. فالرب هو المتعهد للمربوب بما ينميه ويغذيه ويحفظه. والرب العظيم هو الله الذي يتعهد الرسول الكريم بالنماء والحفظ.



حاولنا في هذه الدراسة، أن نقف على معاينة هذا النص، للظاهرة الطللية في الواقع الموضوعي، موظّفاً لها في مجال الدعوة إلى أغراضه، مؤكداً أن الانطلاق الحضاري من معاينة اعتباريةٍ للمتهدم فيه إمكانية للبناء على أساس متين.

وربط النص ـ تأسيساً على معاينته للأطلال ـ بين أسباب الانهدام والعمل النهضوي البناء، فدعا إلى علاقاتٍ بين الأفراد والجماعات، مرجعيتُها المعرفية والقيمية في التجربة الإنسانية مع الحق والحاقة.

والله من وراء القصد

الفصل الرابع

طللية أبي نؤاس
الوقوف على النفس المتهدمة

تَمْهِيد

الكلام على قصيدة من الحسن بن هانىء «أبي نؤاس»، في معرض البحث في الظاهرة الطللية، بوصفها مظهراً للرؤية العربية المنطوية على الثنائية الضدّية: نهر/ رماد، قد يكون كلاماً مستغرباً، وذلك أن السائد حول هذا الشاعر أنه عبّر من خلال شعره عن موقفه من البكاء على الأطلال، ودعا صراحةً إلى الاستعاضة بالبكاء للخمرة، عن البكاء للأطلال، والأحبة الظاعنين.

قد يكون هذا الأمر مستغرباً، وفي الوقت نفسه، قد يكون مثيراً للتعامل مع هذا الشعر بهدف الوقوف على ما يكتنه من الثنائية الضدية التي تنطوي عليها رؤية العربي.

إذن، دونما أي موقف مسبق، ندخل إلى عالمه الشعري بعتاد التحليل اللغوي، والوصف لعلاقات العناصر المكونة للبنية الشعرية، لا بهدف الوقوف على مكامن الإبداع والجمال في شعره، بل للوقوف على دلالة تلك الظواهر الأسلوبية. لذا، نبحث في النص عما نريد في ما نراه يؤدي دلالة ذلك؛ فالحيادية هي في الحفاظ على ما تقتضيه منهجية الوصف، لا في تحييد الهدف الذي من أجله كانت الدراسة.

إننا نفترض «أبا نؤاس» عربي الرؤية، والتحقق من هذا الافتراض مر أهداف الدراسة. ونفترض أيضاً أن تعامله مع العربية له ما يبرره لديه فالكلام النؤاسي ليس أمراً آخر سوى النؤاسي نفسه. لأنه الكلام/ الطريق التي بها يؤدي حضوره الوجودي من خلال كونه موجوداً لأنه على موقف من قضايا الحياة والوجود. وأن اللغة العربية هي مرجعية كلام النؤاسي. فذلك يعني أنه يرى فيها إمكانيات أداء ذاته «اللغة بناءٌ مفروضٌ على الأديب من الخارج، والأسلوب مجموعة من الإمكانيات تحققها اللغ ويستغل أكبر قدر منها الكاتب الناجح، أو صانع الجمال الماهر الذي لا يهمه تأدية المعنى وحسب، بل يبغي إيصال المعنى بأوضح السبل وأحسنه وأجملها. وإذا لم يتحقق هذا الأمر فشل الكاتب وانعدم الأسلوب[1] وأظر «الأوضح» و«الأحسن» و«الأجمل» إشارات إلى التأثير الذي يلزم الإيصال كي يتحقق. وهذه ليست عملية تزيينية يقتضيها الترف، بل هي تدخّل الشاعر في تشكيل العلاقات الملائمة بين عناصر البنية التي تكتنه الرؤية.

قراءة في نص لأبي نؤاس

1 ـ دَعْ عنك لومي، فإن اللومَ إغراءُ ... وداوِني بالتي كانت هي الدا
2 ـ صفراءُ لا تنزل الأحزان ساحتها ... إن مسَّها حجرٌ مسَّته سرّا
3 ـ من كفِّ ذاتِ حِرٍ في زي ذي ذَكرٍ ... لها محبّانِ: لوطيٌّ وزَنّا
4 ـ قامت بإبريقها والليل معتكِرٌ ... فلاحَ مِنْ وَجهها في البيت لألا
5 ـ فأرسَلَتْ من فم الإبريق صافيَةً ... كأنما أخذُها بالعين إغفا
6 ـ رقّتْ عن الماءِ حتى ما يلائمُها ... لطافَةً وجفا عن شكلِها الما
7 ـ فلو مَزَجْتَ بها نوراً لمازَجها ... حتى تولَّدَ أنوارٌ وأضوا
8 ـ دارت على فتيةٍ دان الزمان لهم ... فما يصيبهم إلاَّ بما شاءو
9 ـ لتلك أبكي، ولا أبكي لمنزلةٍ ... كانت تحلُّ بها هندٌ وأسما
10 ـ حاشا لدرّةَ أن تبنى الخيام لها ... وأن تروحَ عليها الإبل والشا
11 ـ فقلْ لمن يَدَّعي في العلم فلسفةً ... حفظتَ شيئاً وغابت عنك أشيا
12 ـ لا تحظرِ العفو إن كنت امرءاً حرجاً ... فإن حظركَه في الدين إزرا

(1) ريمون طحان، الألسنية العربية، ص116 ـ 117.

1 ـ دَعْ عنك لومي، فإن اللومَ إغراءُ وداوِني بالتي كانت هي الداءُ

ليست مصادفةً أن يبدأ الشاعرُ قصيدته بالفعل «دَعْ»[1]، فالدلالة التي يؤديها هذا الفعل في هذا السياق، تمثل حاجةَ القصيدة للتمظهر الجنيني في أول كونها. فتشكل الجملة الشعرية الأولى «دَعْ عنكَ لومي» مخططاً توجيهياً للقصيدة، تكثفت فيه المواجهة، فشاع مناخ التضاد بين طرفي ثنائيةٍ متوالدة هي السِّمةُ البنيوية لكون هذه القصيدة.

«دع» بصيغته الآنيَّة[2]، واقعاً على «لوم»، يشكل علامةً على وجود طرفين متقابلين، الشاعر/ الآخر. يسند الشاعر إلى الآخر فعل الطلب «دع» ما يوحي بأن اللومَ من الآخر في رؤيةِ الشاعر هو عبءٌ مقلق. وإذ يسندُ إليه الفعل «دع» يطلب منه أن يصير إلى الدَّعة والسكون. فهذه العلامة هي انطلاق تأسيسي لحق الاستقرار في مواجهة كونٍ قائم لدى الآخر هو كون اللوم/ القلق. تفيد العلامة: «لوم» أن الشاعر صديق حميم للآخر. وهنا تختلف الرؤية بين الصديقين. فالشاعر يرى في لوم الآخر له موقفاً سلبياً، بينما الآخر يرى في موقفه موقفاً إيجابياً. ويرى في موقف الشاعر مقتضى «اللوم» موقفاً سلبياً فيما يرى الشاعر موقفه «مقتضى اللوم» موقفاً إيجابياً. إذن نحن على علامتين مكثفتين دلالياً:

دع: استقرار وقلق في نظرتين مختلفتين.

لوم: استقرار وقلق في نظرتين مختلفتين.

وكذلك مقتضى اللوم. استقرار وقلق في نظرتين مختلفتين.

---

(1) المعجم الوسيط، باب الواو:
وَدَعَ، يَدَعُ، وَدْعاً: صار إلى الدعة والسكون.
وَدَعَ: سَكَنَ واستقرّ فهو وديع ووادع.
وَدَعَ المسافرُ الناسَ: خلّفهم خافضين وادعين.
وَدَعَ الناسُ المسافرَ: تركوه وسفره متمنين له دعةً يصير إليها إذا قَفَل.
وَدَعَ فلانٌ الشيءَ: تركه، وقرِىء: «ما وَدَعَك ربُّك».
وَدَعَ الثوب: صانه.

(2) عبد السلام المسدّي، م.س، ص.ن.

ويجيء بين الفعل «دع» والمفعول به «لومي» حرف الجر «عن»[1] ليؤدي موقف الشاعر من الآخر أداء جمالياً يحيد بالمفعول عن هويته الأثيرية إلى هويّة مجسمة تساوي «الحِمْل»، والوظيفة التي يؤديها هذا الحيد هو في تعزيز رؤية الشاعر للقلق عند الآخر/ الصديق.

إذن هذه الجملة هي مشروع القصيدة في كونه الجنيني. إنها مشروع صراع. بين الشاعر والآخر، بين القلق والاستقرار، بين الرماد والنهر.

ويواصل الشاعر تشكيلَ رؤيته لموقف الآخر فيربط بالفاء جملة «إن اللوم إغراء» وجملة «دع عنك لومي».

ماذا يعني الربط بـ «الفاء»؟

الفاء بحسب كتب النحو حرف تعقيب وترتيب وتسبيب. ودلالة وجود الفاء رابطةً في هذا السياق بمقتضى علم النحو، هي في تأكيد رؤيتنا لجملة «دع عنك لومي» أنها القصيدة في طورها الجنيني، أو هي المخطط التوجيهي لبنية القصيدة التامة، وعليه يكون الكلام الذي يعقب هذه الجملة هو مشهد إنمائي للجملة الأولى. والفاء هو الحرف الذي يفيد عن تشكيل هذا النماء. فالثنائية الضدية، الاستقرار/ القلق، أو الشاعر/ الآخر. أخذت بعداً نمائياً في جملة «إن اللومَ إغراءُ».

غاية اللوم تحريك نفس الملوم على الضد مع اللومة[2]، وغاية الإغراء تحريك نفس الشاعر لمواءَمَةِ اللومة، ومساواة اللوم والإغراء، وبالتالي إعطاء اللوم خاصية الإغراء وفعاليته. ففي ذلك تسفيةٌ لموقف اللائم/ الآخر، وتجريده من أيّةِ قيمة تأثيرية لخواصه الأصلية.

والجملة «إن اللوم إغراء» لا تقول بذلك فقط، أي هي لا تساوي بين اللوم والإغراء، وتعطي للوم خاصيةَ الإغراء فقط، بل تؤكد ذلك والتأكيد بـ «إنّ» يفترض أن الآخر يعرف ذلك وينكره أو يشك بصحته. وفي هذا نمو

(1) عن حرف تجاوزي وتعلقه مع مجروره بالفعل «دع» يفيد أن مفعول «دع» جسمٌ ثقيل له هيئة ووزن

(2) اللومة: موضوع اللوم.

بيّن لدلالة الفعل «دع» في الجملة الجنينية. فالشاعر ينطلق إلى الآخر من أرضيةٍ معرفية مشتركة.

ويجمع الشاعر إلى فعله «دَعْ» فعلاً آخر، يعطي بعداً جديداً للثنائية الضدّيَّة، الاستقرار/ القلق. ينطلق الفعل طلباً من الشاعر متعدياً إليه. هو الفعل «داوني»، يشير إلى اعتراف الشاعر بأنه مريض وبأن المسند إليه طبيب. وعلاقة المريض بالطبيب هي علاقة الضعيف بالقوي. فالضعيف هو القلِق، والقوي هو المستقِر. والقلِقُ يطلب لنفسه الاستقرار من هذا القوي. ولكن المسألةَ لا تقف عند هذا الحد، بل تدخل «باء» الاستعانة محدّدةً وجهة الفعل «داوِ» المسند إلى الآخر. وبهذا الحرف «باء» يحدد الشاعرُ آلة المداواة «التي كانت هي الداء».

اللومة بنظر الآخر «داء»، والشاعر يوافق الآخرَ على نظره. لكنه يرى الصحةَ من هذا الداء بمنظار مغاير يعطي للضد هوية ضدّه. وهكذا تتوازى رؤيةُ الاستقرار/ القلق المتمثلة في الصحة/ الداء، مع رؤية الاستقرار/ القلق المتمثلة في اللوم/ الإغراء. والحاجة التي أملت ضرورة هذا الموازاة هي في مراكمة عناصر لجلاءِ رؤيتين متناقضتين للاستقرار والقلق.

بلا شك، إن دفع رؤية الآخر بهذا المركب الفني، هو اجتهاد كلامي يوجِدُ عالماً جديداً يؤمّن الاستقرار للشاعر القلِق. وقد اقتضى إيجادَه إصرارُ الشاعر على الممانعةِ والمكابرة أمام إلحاح الاستقرار على مواجهة القلَق، واللوم على الإغراء، والصحة على الداء.

الاجتهاد هذا، هو الإبداع الشعري لعالم بديل، بنهريته المختلفة.

2 ـ صفراءُ لا تنزل الأحزان ساحتها   إن مسَّها حجرٌ مسَّته سرّاءُ

يواصل الشاعر تشكيل نهريته المختلفة، فيطالعنا البيت الثاني بالعنصر «صفراء» مسنداً إلى «التي كانت هي الداء». واستتار المسند إليه في هذا البيت يشكل ظاهرة أسلوبية تستحق الدرس للوقوف على مقتضاها في هذا السياق. ونفهمها من خلال دراستنا للمسند لكونه أثرَ المسندِ إليه في متلقّيه، فينوب هذا الأثرُ عن المؤثر لقدرته الطاغية ولما يشيعُه في حقل النظر من السرور الذي هو جوهر المسند إليه المستتر.

«صفراء» حكمٌ مسوق لمبتدأ محذوف. ونقدر المبتدأ المحذوف بـ «هي» في محل «التي كانت هي الداء» أي «اللومة»، وعندما يثبت الحكم المسوق إلى اللومة «صفراء» فهذا يعني أن الخبر هو الجانب موضوع الكلام فما هو هذا الخبر «صفراء»؟

«صفراء» مظهر لوني وهو في السياق الموضوعي لون الضوء الشمسي كما أنه لون الداء على وجه المريض. إذن هو عنصر يحيط دلالياً بالثنائية الضدّية نهر/ رماد. ويشير هذا العنصر إلى محاولة الشاعر التقليل من قيمة نظر الآخر على سلبية المسند إليه «التي كانت هي الداء»، وفي ذلك إشارة إلى سطحية النظرة لدى الآخر، لكونها اكتفت للتدليل على السلبية باللون وفي الوقت نفسه يقدّم الشاعر هذا اللون «صفراء»، علامةُ هو على إيجابية المسند إليه نفسه، ولا يكتفي بهذه العلامة الشكلية بل يصف هذا الخبر بـ «لا تنزل الأحزان ساحتها»، فيشكل إسناد النزول منفياً إلى الأحزان مظهراً من مظاهر التشكيل البنائي لعالم الشاعر البديل، فيخرج هذا الإسناد بالأحزان عن هويتها المألوفة، فهي قادرة على النزول وعدمه. هي فاعلة في الوجود لفعل له علاقة بالإقامة والاستقرار والرّحيل والقلق. إنه الفعل «تنزل» وأنه منفي في مكانٍ مضافٍ إلى ضميرٍ عائدٍ إلى «صفراء». فهذا يعني أن هذا الفعل لا يحدث في هذا المكان «ساحتها»؛ لأن الفاعل لا يحرك فعله في هذا المجال. وقد اقتضى هذا الإسناد حاجةُ الشاعر للتدليل على عمق نظرته في مواجهة سطحية نظرة الآخر فتكون رؤيته لعالم نهري مغاير، في مواجهة عالم رمادي يشكل ساحة تفعل فيها الأحزانُ نزولها.

العنصر «الأحزان» يمثل القلق، والتحدي الملِحّ على الشاعر يدفعه الشاعر بالعنصر «صفراء» الذي هو داءٌ في نظر الآخر، وهو استقرار في نظر الشاعر، مدى ضوئيّ أصيل فيه علاج لداء الوجود المتمثل بأحزان العتمة.

ويواصل الشاعر في الشطر الثاني من البيت الثاني تعميق نظرته إلى علامته على إيجابية اللومة «صفراء»، فيسند إلى الجماد فعلاً يقع على اللومة، وذلك ليحدد لـ «صفراء» موقعاً وجودياً يتحوّل بالأشياء عن عجزها الطبيعي إلى حضور حي، فيشترط لدخول الجماد في الحياة حركةً من الجماد تقع على «اللومة». وفي هذا الشرط والإسناد نلاحظ أكثر من ظاهرة

أسلوبية اقتضتها نظرة الشاعر العميقة إلى «صفراء» من خلال وظيفتها في وجوده. بمواجهة الآخر في هذا النص:

* الظاهرة الأولى تكمن في إسناد «مسّ» إلى «حجر»، إسناد فعل إلى فاعل من خارج حقل التوقعات، أثار إدهاشاً يؤثر في نفس المتلقي. والتأثير في المتلقي هو الضرورة التي أملت هذا الإسناد الذي يبين رؤيةَ الشاعر قدرةَ الجماد على الحركة في ساحةِ «صفراء» ليعطيها بعداً إحيائياً/ نهرياً لم يرَهُ الآخرُ فيها عندما اتخذ اللون علامةً على سلبيتها.

* والظاهرة الثانية تكمن في تقديم المفعول على الفاعل في الإسناد «مسّها حجرٌ»، والذي اقتضى هذا التقديم الحاجة إلى إنتاج جواب الشرط من وقوع الفعل على صفراء، وليس من كونه فعلَ حجر.

وتقديم المفعول على الفاعل يتكرر في جواب الشرط إشارة إلى أهمية حصول هذا الفعل واقعاً على «حجر»، أكثر من أهميته حاصلاً من «سرّاء» والذي أملى هذه الأهمية في هذا التركيب «مسَّتْهُ سَرّاءُ» أنه تركيب ينشأ عن قيام «حجر» بفعل يتعدى به إلى «صفراء». إذن غرابة الهوية التي عليها حجرٌ (فاعلاً ومفعولاً) في هذا السياق، هي غرابة اقتضتها نهرية «صفراء» في منظار الشاعر.

* والظاهرة الثالثة هي في تحوّل «حجر» عن الفاعلية لفعل الشرط، إلى المفعولية بجواب الشرط. والحجر في السياق الموضوعي يمثل عنصراً ضرورياً لإقامة العمران والحضارة، كما يمثل العطالة والجمود بمنظارٍ آخر. وهو في النسق الفني هذا، من عناصر البناء الحيوي في مواجهة الأحزان والقلق. لذا يمتلك في هذا النص قدرة على القيام بالفعل كما يمتلك القدرة على التأثر الإيجابي. إن هذا التحوّل من الفاعلية إلى المفعولية هو حاجة الشاعر في مواجهة القلق.

* والظاهرة الرابعة في كون الفعل الذي يقوم به العنصر «حجر» هو هو الفعل الذي يقع عليه، «مسّتْهُ» وأنه يقع من «حجر» على «صفراء» فذلك لإنتاج فاعل شديد النهرية ومضاد للأحزان يؤمِّن الاستقرار بالنعمة والعيش الهنيء للجماد «سرّاء».

* والظاهرة الأسلوبية المتميزة في هذا البيت الثاني نلاحظها في ابتدائه بالعنصر «صفراء» واختتامه بـ «سراء». فالبداية عنصرٌ ينطوي على الثنائية الضدّيّة نهر/ رماد. أما الخاتمة فهي عنصر نهري حاسم. البداية مرئيُّ الشاعر والآخر، أما الخاتمة فهي المرئيُّ نفسه ولكن بمنظار الشاعر. ومقتضى هذه البداية والنهاية حاجةُ الشاعر إلى تنمية الصراع بين طرفي الثنائية، استقرار/ قلق نماءً لصالح الشاعر.

3 ـ من كفٌ ذاتِ حرٍ في زي ذي ذَكرٍ لـهـا مـحـبّـانِ: لـوطـيٌّ وزَنّـاءُ

يحاول الشاعر بمواجهة اللائم، أن يقدّم «اللومة» بماهيتها وصفاتها وفاعليتها. وها هو في البيت الثالث يأتي بالحرف «من» في أوله، لينتقل بها إلى كون يأخذ قيمته من قيمة نقطة الانطلاق، وذلك ليعطي نهريتها بعداً نمائياً له أصوله التي تبرره.

«من» بوصفها حرفاً لابتداء الغاية، تجعلنا أمام «اللومة» لجهة قدرتها على القيام بوظيفتها النهرية في مواجهة الرماد، وإذ يعمد الشاعر إلى تبيان مبتدأ الوجود للومة؛ فذلك لإدراكه أنها في مسارها الوجودي تحمل في بنيتها وأثرها ما في الأصول التي لها.

فما هي هذه الأصول؟

وما هي نهرية اللومة الممكنة بمقتضى كونها من هذه الأصول؟

وما هو الرماد الذي أملى المواجهة بهذه النهرية؟

قد لا يكون هناك كبير أهمية لكون «صفراء» تبدأ من «كف» فالكف آلةٌ للذات، وهي حيادية بإزاء ابتداء الغاية وانتهائها. أما وأنها قد تبوّأت بعد «من» صدارة مركب إضافي متنام؛ فذاك يحيلنا إلى النظر في قيمة هذا الأصل وقد أخذت مداها الأوّلي من كون هذه الـ «كف»، «كف ذات حرٍ». وإذا يفتح الشاعر أمامنا بهذه الإضافة كوناً خاصاً به، يجعلنا نرى المرأة فرجَها حصراً. وإن كان لذلك من دلالة فهي طبيعة رؤية الشاعر للمرأة. وقد نمّت هذه الرؤية عن كوامن نفسيّة، بمعرفتها، قد تبدو أمامنا ملامح الرماد الذي اقتضى هذه النهرية الغريبة.

المرأة أصلاً للومة، ليست لدى الشاعر، أمّاً، أو أختاً، أو حبيبةً، أو

زوجة، أي، ليست على حال مما تختص به من إنسانية، بل هي بما تثيره من غرائز لا يختص بها الإنسان وحده. وإذ يرى الشاعر المرأةَ، مَثارَ غريزة فحسْب فذلك إنما يكون إثْرَ احتشاد قوى النفس حول ثغرة في البنية الداخلية للإنسان، وهذه الثغرة تشكل بؤرة خراب جوّاني هائل، تحيد بالرؤية عن المسار الطبيعي، وتوجّهُ النفس تحت وطأة التأثر بها، فلا تَرى إلاّ من خلال هذه الثغرة.

قلنا إن قيمة الابتداء من «كف» أخذت مداها الأولي من أنّ «كف» هي «كف ذاتِ حرٍ». وفي هذا المدى الأوَّليّ وقفنا على هذه الرمادية القاتمة وقد جاءَت بصيغة الرغبة الجامحة. فلو واصلنا مع الشاعر، لوقفنا على ظرفية غريبة لـ «ذات حرٍ» فهي «في زي ذي ذكر»، وهذه الظرفية تشكل مدى تعزيزياً للخراب الجوّاني عند الشاعر، إذ يحيلنا هذا الظرف إلى الإلحاح بالسؤال في مقتضى هذه الرؤية الشاذة للمرأة.

المرأة النؤاسية فيها ما يرضي الشاذين جنسياً من الرجال، الذين يبحثون عن المرأة، لكنهم يخافون المرأة الحقيقية[1] أو لا يؤمنون بوجودها، وذلك إنما بسبب مشكلة عميقة مع المرأة. وإذا ما كانت هذه المشكلة فإنما تكون مشكلة مع المجتمع، ومع الحياة نفسها؛ فالمرأة منشأ العطف والحنان والطمأنينة ومنشأ السلامة الاجتماعية.

إذن، المرأةِ النؤاسية/ أصل اللومة، نموذج نهري يتناسب مع الرماد الجوّاني للشاعر. وأنها أصل اللومة، يعني ذلك أنها ستطبعها بطابعها المميز الذي يرضي الشاذين/ المرضى/ المتمردين، الذين لهم مشكلة كبيرة مع الواقع الاجتماعيّ ومع الحياة نفسها.

ويأتي الشطر الثاني من البيت الثالث «لها محبان لوطي وزنّاء» مركّباً إسنادياً تقدم فيه المسند وجوباً على المسند إليه بموجب علم النحو[2]. والدلالة الناشئة عن تقديم المسند «لها» هي في كونه من لام الاختصاص، والضمير «ها» الذي يحيلُ إلى المرأة آنفة التميّز. ما يعني أن الأولوية في

---

(1) نوال السعداوي، دراسات عن المرأة والرجل في العالم العربي، ص468 وما بعدها...

(2) إبن هشام، م.س، 1: 212.

ذهن الشاعر لكونها مختصاً بها، وليست الأولوية لمن اختصّت به. والذي أملى هذا الأسلوب حاجة الشاعر إلى تعزيز مكانة المرأة بوصفها أصلاً للومة لمواجهة اللائم، «وكل أسلوب صورة خاصة بصاحبه، تبيّن طريقة تفكيره، وكيفيّة نظره إلى الأشياء، وتفسيره لها، وطبيعة انفعالاته»[1].

المحبّان اللذان أُسند إليهما وجود هذه المرأة هما «لوطي وزنّاء» وقد سبق أن أشرنا إلى موقعهما في سياق الحياة من حيث هما عنصران شاذان لكونهما مندفعين إلى ممارسة الجنس بغير الحب. ما يشير إلى أن كلمة «محبان» غير دقيقة في الدلالة على «لوطي وزنّاء» وعلاقتهما بالمرأة. فاللفظة هذه تحرك خيالنا باتجاه علاقة سليمة، في واقع اجتماعي سليم، بنظر متكلم سليم، ولا أظن شاعرنا أراد ذلك. كما أني لا أظنه استخدم هذه اللفظة بشكل اعتباطي. بل تشير هذه اللفظة هنا إلى زاوية الرؤية التي يعاين من خلالها تلك العلاقة.

فما هي هذه الزاوية التي تسمح للشاعر أن يرى لوطياً وزنّاءً محبين لـ «ذات حرٍ في زي ذي ذكرٍ»؟ فالحب هو «الميلُ إلى الشيء السار، والغرض منه إرضاء الحاجات المادية أو الروحية، وهو مترتبٌ على تخيل كمال الشيء السار أو النافع يفضي إلى انجذاب الإرادة إليه»[2].

المحبان هنا منجذبا الإرادة إلى «ذات حر في زي ذي ذكر» لكونهما تخيلا فيها كمالَ الشيء السار أو النافع، وفي ذلك إرضاء لحاجاتهما المادية أو الروحية. وهذا ليس مجرّدَ رغبة، أي ليس انجذاباً راهناً إنما نزوع دائم[3] ما يعني أن الحاجات دائمة الإلحاح. وأنها حاجات «لوطي وزنّاء» فهي على مسارٍ خارج على القاعدة؛ ما اقتضى من الشاعر أن يضفي على هذا المسار مشروعية تسوّغُ نهرية المرأة/. أصل اللومة، فكانت المفردة «محبان» تجاوباً مع حاجة الشاعر إلى تأكيد تلك النهرية من خلال رؤيةِ الشذوذ قاعدة.

---

(1) أحمد الشايب، الأسلوب، ص134.

(2) جميل صليبا، المعجم الفلسفي، ص439.

(3) م.ن، ص440.

إذن، باختصارٍ شديد، الأصول التي طبعت «اللومة» بطابعها، هي التي تلبي أو ترضي حاجات «لوطي وزنّاء». ونهرية «اللومة» الممكنة بمقتضى كونها من هذه الأصول، تكمنُ في أن «اللنومة» ـ انسجاماً مع أصولها ـ تعبّد المسارَ الخارج على القاعدة بين الشاعر وحاجاته الماديةِ أو الروحية. أما الرماد الذي أملى المواجهةَ بهذه النهرية، فهو مشكلة عميقة ومستحكمة مع المجتمع وقيمه، ومع الحياة وناموسها.

4 ـ قامت بإبريقها والليل معتكِرٌ فلاحَ مِنْ وَجهها في البيت لألاءُ

استطاع الشاعر حتى الآن، تقديم «اللومة» بوظيفتها النهرية، متعمقاً لبلورة ذلك في أصلها النهري، وهو لا يكتفي بتقديم «أصل اللومة» مجرّدَ منظورٍ إليها، أو مختصٍّ بها ـ كما في البيت الثالث ـ فقد أسند إليها في مستهل البيت الرابع فعلاً يقدّمها بحركةٍ تأخذ بُعدَها النهري من كونها متمثلة بفعل لازم «قام»، يقترن مع زمنه حالٌ رمادية قاهرة هي «الليل معتكر»، وأن الفعل «قام» فعل لازم قد يوهم بأن مجرّد إسناده إلى «ذات حرٍ. . .» فيه إمكانيةُ تكافؤ في المواجهة بين المرأة واعتكار الليل. ولكن هذه المرأة في الحقيقة، ليست موضوع لوم اللائم هنا؛ فكيف يمكن للشاعر أن يقدّمها مشروعاً نهرياً مضاداً للرماد، علماً أنه أوردها في سياق البيت الثالث أصلاً لموضوع اللوم؟ لذلك؛ أدخل الشاعر حرف جر أصلي هو «باء المصاحبة» على كلمة «إبريقها» ليساعد الفعل «قام» بتوصيل أثره إلى «إبريق»، لاعتبار أن الباء هنا لها هذه الوظيفة إذ إن «إدخال حرف الجر الأصلي المناسب للمعنى على الاسم الذي يعتبر في الكلام، لا في الاصطلاح مفعولاً به معنوياً للفعل اللازم فيكون حرف الجر الأصلي مساعداً على توصيل أثر الفعل إلى مفعوله المعنوي»[1]. فكما أن مجرّد قيامها لا يكفي في مواجهةِ اعتكار الليل، كذلك «إبريقها» مع مصاحبتها له لا يمكنه القيام من تلقاء ذاته. . لذلك أدخل الشاعر عليه حرف الجر «الباء» لتوصيل أثر فعلها اللازم إليه. وبذلك يكون قيامها بإبريقها نهراً حيوياً مكافئاً لاعتكار الليل بوصفه حالاً رمادية قاهرة.

---

(1) عباس حسن، النحو الوافي، 2: 159.

ويؤكد ذلك الشطرُ الثاني من البيت، إذ تبوّأ حرف «الفاء» صدارة الكلام رابطاً ما بعده بما قبله ربطاً يفيد الترتيب والتعقيب والتسبب فإسناد الفعل «لاح» إلى لألاء» هو إسناد البريق والوميض إلى الفرح التام. وما كان هذا الإسنادُ ليشكل ظاهرة أسلوبية لولا أنه بعد حرف الفاء، لإفادة حصول المسند «لاح» بعد قيامها بإبريقها ومن غير مهلة، ولأن المسند فعل؛ فهو بسبب من المعطوف عليه[1].

وإذا كان إسناد الفعل «لاح» إلى «لألاء» لا يشكل ظاهرةً متميزة لكونه إسناداً متوقعاً، فإن مكمن الإبداع في هذا الإسناد، يكمن في كونه تعبيراً عن حركة تلقائية «من وجهها» و«في البيت».

وأن الحركة «من وجهها»، ففي ذلك دلالة على قدرتها الإشعاعية الإنتشارية. ما يوحي بأنها ـ وإن كانت متمثلة بفعل لازم ـ ليست مقتصرة على ذاتها، ما يشير إلى نهريتها الطبيعية في مواجهة الرماد الوجودي المتمثل في قلق العتمة.

وأن الحركة من وجهها «في البيت» ففي ذلك دلالة على استئثاره بهذا الإشعاع دون اللائم. وما تعريفه لمكان إشعاعها «البيت» بـ «أل العهدية» إلاّ استبعاداً للائم عن هذا الفضل منها.

5 ـ فأرسَلَتْ من فم الإبريق صافيَةً   كأنما أخذُها بالعين إغفاءُ

بدت المرأة النؤاسية في آخر تمظهر لها في النص، بحركةٍ متميزة عن حركتيها السابقتين، ومرتبطة بهما بواسطة حرف «الفاء» الذي سبق لنا أن تكلمنا عليه.

حركةُ هذه المرأة تمثلت بالفعل «أرسلت»، وبالنظر في آنية هذه المفردة نلاحظ أموراً أهمها:

1 ـ إن فعل المرأة هذا، متعدٍ، بخلاف ما سبق أن أسند إليها. والدلالة الناشئة من كونه متعدياً، هي الإيحاء بأن تأثير هذه المرأة، يتجاوز التلقائية التي عبّرت عنها الحركتان: «قامت ولاح» إذ إنّ الإرادة قد تدخلت

(1) م ن، 3: 574.

هنا في توجيه الحركة، ما يعني أن نهريتها ليست من طبعها فحسب، بل هي من صنيعها أيضاً.

2 ـ إن فعل المرأة هذا، هو الفعل «أرسلت» الذي وقع عليه الاختيار من بين مجموعة من الأفعال التي تقوم بينها «علاقات استبدالية»[1] إذ ورد في القاموس أن الإرسال هو «التسليط والإطلاق والإهمال والتوجيه»[2] وفي محاولة لفهم مقتضى اختيار الفعل «أرسلت» من محور الاختيار؛ نلجأ إلى معاينته في «محور التوزيع»[3]، حيث نجد حاجة الشاعر إلى تقديم اللومة/ صافية على أنها مضاد حيوي للكدر. والفعل «أرسلت» دون غيره، له هذه القدرة إذ بإمكانه تحويل «اللومة» إلى رسول. وللرسول وظيفة نهرية معهودة.

3 ـ هذا الفعل المتعدي «أرسلت» بعد «الفاء» جاء بسبب من قيامها بإبريقها؛ ما يعني أن قدرتها على التأثير بنفسها، مردّها إلى إمكانياتها الإشعاعية التلقائية، وهذا ما يسبغ عليها طاقة نهرية متميزة.

4 ـ تبدأ غاية هذا الفعل «من فم الإبريق» وهذا الاستخدام مجازي إذ إن الفم خاصٌ بالإنسان. وعندما يستعيره الشاعر للإبريق؛ فذاك ليحيد بالإبريق عن هويته الشيئية إلى هوية إنسانية لها دلالة تأخذ بعدها الوظيفي من كون الفم فتحة العلاقة بين الإنسان وخارجه، بين تجويف المضغ والنطق في الداخل، وموضوع المضغ والنطق في الخارج. وإذ يحدد الشاعر لفعل المرأة «أرسلت» هذه الفتحة أصلاً له فإنما هو بذلك يعطي لهذا الفعل معنى وجودياً نفهمه من خلال فهمنا لمكانة المضغ والنطق في الوجود.

5 ـ يتعدى فعل المرأة «أرسلت» إلى «صافية» والصفو نقيض الكدر[4]. وإذ يقع هذا الفعل على «صافية» إنما يقع على صفةٍ، لشدة

---

(1) عبد السلام المسدّي، الأسلوبية والأسلوب، ص139.

(2) الفيروز أبادي، م.س، 3: 384.

(3) عبد السلام المسدّي، م.س، ص140.

(4) الفيروز أبادي، م.س، 4: 352.

ثبوتها تنوب عن الموصوف في الحضور. وفي هذا الأمر دلالةٌ على مدى انسجام اللومة مع أصلها في أداء الوظيفة النهرية على الضد مع الرماد.

وهنا تنتهي الحاجة إلى الكلام على «أصل اللومة». فقد برّر اعتماده اللومة، وصار بإمكانه مواصلة تقديمها بارتياح تام لعراقتها في مواجهة الحزن والكدر.

ويأتي الشطر الثاني من هذا البيت مجالاً لإبراز «اللومة» بوظيفتها النهرية الوجودية «أخذها العين» فالأخذ هذا، سواء كان من طبعها أو من صنيعها، فكونه يتعدى إلى «العين» فذلك دلالة على عمق التأثير. فالعين هي بوابة تفضي بالمرئيات إلى داخلية الإنسان. والمعرفة المتأتية عبر العين، أكثر يقينية من المعارف المتأتية عبر سائر الحواس. والنهرية في ذلك أنها إذ تأخذ بالعين فهي إنما تؤثر عن طريق التملك لبوابة المعرفة، ما يجعل المواجهة مع الرماد لصالح الشاعر.

الشاعر يقدّم «اللومة» آخذةً بالعين، تأسيساً على ما قدَّم من ماهية أصلها، وصفاتها، وفاعليتها التلقائية والإراديّة. وكان قبل شروعه في تقديم أصلها، قدّمها بمواجهة الأحزان بفاعلية ومفعولية سرورية (إن مسّها حجر مسته سرّاءُ) وها هو في هذا الشطر يعقد مشابهة بين حركتها المطلقة «أخذها بالعين» وحركة مطلقة أكثر شهرة هي «إغفاء». والحاجة إلى عقد المشابهة عادةً هي في «إثبات لهذا، معنى من معاني ذاك أو حكماً من أحكامه»[1]. والضرورة التي أملت على الشاعر عقد هذه المشابهة هنا، تكمن في حاجته إلى إثبات النهرية التي يراها وحده في «أخذها بالعين» وهي غير معهودة لدى اللائم الذي يعمل الشاعرُ لردّ مزعمه بعدم نهرية اللومة. ما اقتضى من الشاعر تشبيهها بما هو معهود النهرية لدى اللائم. فكان أن شبه «أخذها بالعين» بِـ «إغفاء».

فأين تكمن نهريةُ «إغفاء»؟

الإغفاء هو النوم الخفيف. هو انسحابٌ مؤقت من ميدان المواجهة

(1) عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص68.

بين الإنسان والواقع (الاجتماعي والطبيعي). وأكثر ما يطلق الإغفاء على نوم الفجر، حيث إن الجسد يكون قد بدأ التحرر تدريجياً من إسار النوم العميق دون الدخول في اليقظة. والمتعة في الإغفاء مردها إلى وعي الإنسان بغفوته وبمدى ارتياحه وتلذذه فيها. وربما تكون الراحة في النوم أعمق ولكن اللذة غير متحققة في النوم لكون الإنسان لا يعي ذلك. فالنائم أشبه بالميت منه بالحي. ولكن المتعة في الإغفاء عند العاقل، أنه مستيقظاً، دائمُ التفكير والقلق بإزاء الواقع، وإذ يغفو إنما يشعر بمتعة الراحة التي تمثل فسحةً زمنية لإعادة تجهيز نفسه استعداداً لمواصلة المواجهة، فالغفوة ليست من نوع الهزيمة، إنما هي هدنةٌ في حلبة الصراع. وهذا ما يعرفه اللائم تمام المعرفة. وقد جعلها الشاعر مشبهاً به يُسندُ إلى «أخذها بالعين» ليعطي المسند إليه/ المشبه هذا المعنى أو هذا الحكم، إفحاماً للائم أو محاولة إفحام.

6 ـ رقّتْ عن الماءِ حتى ما يلائمُها   لطافَةً وجفا عن شكلِها الماءُ

بعدما أتم الشاعرُ تشكيلَ رؤيته لـ «اللومة» من خلال تقديم أصلها، ينتقل إلى تقديمها من خلال رؤيته لموقعها في الوجود بعلاقتها مع عناصره.

يأتي الشاعر بالبيت السادس وقد أسند فيه إلى «اللومة» حركةً حاصلةً في الماضي متمثلةً بالفعل «رقّت» الذي يعني بحسب المعاجم: «دقت، نحفت، لطفت...» والذي اقتضى اختيار هذا المسند دون غيره، من محور الاختيار، حاجة الشاعر إلى تقديم رؤيته لعلاقة «اللومة» بِـ «الماء» والفعل «رقت»، دون غيره من الأفعال التي يوجد بينها علاقات استبدالية، يملك هذه القدرة على تقديم رؤية الشاعر، ذلك أنه فعل يقدم «اللومة» شكلاً ومضموناً، فالدقة والنحافة تمثلان الجانب المادي من «الرقة» المسندة إلى «اللومة». واللطف يمثل الجانب المعنوي منها. وإسناد «الرقة» إلى «اللومة» تمليه ـ أيضاً ـ الحاجة إلى تجاوز «الماء» بواسطة الحرف «عن» شكلاً ومضموناً. وإذ يميز الشاعر نسبة الفعل «رقّت» إلى «اللومة» بِـ «لطافةً» فذلك إبرازاً لقيمة التجاوز الذي يدل على مظهرٍ دون الماء، يعني تفوقاً على الماء لطافةً.

قبل انتقالنا من الكلام على هندسة الإسناد، إلى الكلام على الدلالة الناشئة من ذلك، ينبغي الوقوف قليلاً على موقع الماء في الوجود الإنساني.

تلتقي أغلب الدبانات القائمة في مجتمعات زراعية على تقديس الماء بوصفه عنصراً أساساً من عناصر الكون والتكون، وهو من أسباب الحياة، وقيامها الجديد في كل شيء بعد كل موت»[1] بل أكثر من ذلك هي «مبتدأ الكون»[2].

وتأتي الديانات السماوية، فلا تبتعد عن هذا الاعتبار، فقد جاء في سفر التكوين، وهو أول أسفار التوراة ما يفيد أن الماء أصل وجود اليابسة. «وقال الله لتجمع المياه تحت السماء إلى مكان واحد، ولتظهر اليابسة، وكان كذلك»[3] كما جاء في الإنجيل في رسالة بطرس الرسول الثانية «إن السماوات كانت منذ القديم، والأرض بكلمة الله قائمة من الماء»[4].

أما القرآن الكريم فيذهب أبعد من ذلك في تحديد الماء أصلاً لكل كائن حي، ويوحي بأن السماوات والأرض كانتا رتقاً مائياً ﴿أَوَلَمْ يَرَ ٱلَّذِينَ كَفَرُوٓا۟ أَنَّ ٱلسَّمَٰوَٰتِ وَٱلْأَرْضَ كَانَتَا رَتْقًا فَفَتَقْنَٰهُمَا ۖ وَجَعَلْنَا مِنَ ٱلْمَآءِ كُلَّ شَىْءٍ حَىٍّ﴾[5] ويحدد أيضاً للماء وظيفة بعثية بقوله جلّ من قائل ﴿وَتَرَى ٱلْأَرْضَ هَامِدَةً فَإِذَآ أَنزَلْنَا عَلَيْهَا ٱلْمَآءَ ٱهْتَزَّتْ وَرَبَتْ وَأَنۢبَتَتْ مِن كُلِّ زَوْجٍۭ بَهِيجٍ﴾[6].

أما الماء في الشعر الجاهلي فهو علة الاستقرار والقلق، علة السلم والحرب، والإقامة والظعن... وهو رمز البعث والاستقرار[7].

(1) خليل أحمد خليل، جدلية القرآن، ص133.
(2) أنيس فريحة، ملاحم وأساطير من الأدب السامي، «في العلى عندما» ص89.
(3) سفر التكوين، 1: 9.
(4) رسالة بطرس الرسول الثانية، 3: 5 ـ 6.
(5) قرآن كريم، 21: 30.
(6) م.ن، 22: 5.
(7) يوسف اليوسف، مقالات في الشعر الجاهلي، ص143 وما بعدها.

إذن، هذا هو الماء بالنسبة للوجود، وتتمثل رقته في شفافيته المظهرية ولطفه البعثيّ المعبَّر عنه بالرحمة والغيث والسُّقيا والريّ. . . ، والدلالة الناشئة من إسناد «الرقة» إلى «اللومة» «لطافةً» هي في تقديم «اللومة» أكثر بعثيةً (رحمةً، غيثاً، رياً. . .) من «الماء» وبالتالي قدرتها النهرية/ البعثية نابعةً من هذا الإسناد، التجاوزي في مواجهةِ رمادٍ/ طلل مردُّه إلى أصل الخلق الحي، مردُّه إلى الوجود بفهم ما.

ويأتي الحرف «حتى» ليقدّم لنا تدرّج الفعل «رقّت» في مواجهة الماء/ الطلل أصل الوجود القاهر. «حتى» حرف غاية يوحي بأن الفعل «رقت» حركة تطورية إلى غاية تجلو في تحقق التضاد والتنافر بين اللومة والماء، بين نهرية الشاعر/ اللومة، ونهرية العالم/ الماء. والغاية المحققة هنا ليست في فاعلية «اللومة» لعدم الملاءمة بل في فاعلية «الماء» والفعل «يلائم» المنفي فعل مضارع يدل على الحدوث والتكرار ما يعني أنه يحدث من جرّاء تطور «اللومة» بنهريتها/ رقتها.

إن إسناد المضارع «يلائم» إلى «الماء» دلالة على انهزامية النهرية المزعومة عند الآخر، وصيغة المضارع هذه توحي بأن الهزيمة مستمرة في الزمن، ويؤكد ذلك إسناد فعل آخر إلى «الماء» هو الفعل «جفا» الذي يعني البعد بوصفه موقفاً سلبياً، يأخذ عمقه الدلالي من كونه حركة تجاوزية لشكل «اللومة». وكأني بهذا الإسناد التجاوزي «جفا عن شكلها الماء»، إنما هو لإفادة المظهر الشكلي لموقف «الماء» السلبي من «اللومة»، في حين بدا الإسناد «يلائمها» لإفادة مضمون الموقف أو روحه إن صح التعبير.

والدلالة التي تشير إليها صيغة الفعل «جفا» هي تأكيد حصوله تعبيراً عن حاجة الشاعر إلى التقدّم بنهرية «اللومة» وزدّ الزعم بنهرية «الماء» الذي يمثل رمزاً بعثياً بالنسبة للعالم ورمزاً طللياً بالنسبة للشاعر. فالماء سبب الوجود والبعث بعد الموت، وهو بذلك سبب الشقاء والحزن بالنسبة للشاعر.

7 ـ فلو مَزَجْتَ بها نوراً لمازَجها حتى تـوَلَّـدَ أنـوارٌ وأضـواءُ

ويواصل الشاعر في البيت السابع، موضعة «اللومة» بإزاء عناصر

الكون، بهدف إظهار طاقتها النهرية بمقابل نهرية الآخر المزعومة. فيأتي بِـ «النور» عنصراً متوافقاً مع «اللومة» بعدما قدّمها متجاوزةً رقّة الماء حتى «ما يلائمها»، و«جفا عن شكلها».

يربط الشاعر البيتَ السابعَ مع سابقه بحرف «الفاء» دلالةً على تتابع النظر وترتيب الرؤية، ثم يصوغ موقفه في إسار الحرف «لو» الذي يقتضي جملة ذات شقين، يكون الشق الثاني منها ممتنعاً لامتناع الأول.

وبالنظر إلى الشق الأول «مزجت بها نوراً» نلاحظ:

1 ـ حضور اللائم/ المخاطب، مسنداً إليه، بعد غياب شكلي على مدى خمسة أبيات. وكأني بمقتضى هذه العودة هو تمكّن الملوم من تقديم «اللومة» عنصراً استقرارياً بثقةٍ تؤهله لإشهارها بمواجهة مزاعم استقرارية عند الآخر.

2 ـ المسند إلى المخاطب/ اللائم هو الفعل «مزج» بصيغة الماضي، بينما كان المسند في البيت الأول بصيغة الأمر «دَع، داوِ» والانتقال من الأمر إلى الماضي، هو انتقال من الانفعال إلى الرصانة. وقد اقتضت ذلك، تلك الفسحةُ الشعرية بين البيت الأول والبيت السابع وقد شاع فيها مناخ «اللومة» بكل نهريتها، ما هدّأ من مزاج الشاعر.

3 ـ وقوع فعل اللائم/ المخاطب «مزجت» على «نور» ما يعطي للفاعل إمكانية التحكم بِـ «نور» ولِـ «نور» هوية «المزاج». وإذا كانت غاية الحدث الأدبي هي تجاوز الإبلاغ إلى التأثير فقد برع في ذلك أبو نواس عندما حرّض خيالنا بهذا التعبير إلى تصور جديد لِـ «نور» والفاعل «مزج».

4 ـ تنكير «نور» ليكون معنىً ذهنياً مجرّداً غير معيّن في العالم الواقعي. وفي ذلك إطلاق له بعيداً في الشيوع والإبهام ما يعني أن هذه الصورة الذهنية لِـ «نور» ومدلولها الواقعي المتعدد اللامتناهي كلها بقابلية المفعول لفعل اللائم «مزج».

5 ـ اللومة سبقت المفعول به «نوراً» مجرورة بِـ «باء المصاحبة» التي لها فضل توصيل الأثر المعنوي للفعل «مزج» إلى «اللومة ممثلة» بِـ «ها». وذلك دلالةً على اشتراكها مع «نور» في قابلية الوقوع تحت تأثير الفعل

«مزج». والضرورة التي أملت تقديمها على «نور» كونها في موقع يتقدم بالأهمية موقع نور في نفس الشاعر وبوصفها علة الكلام الشعري هذا.

ويأتي الشق الثاني من هذه الجملة وقد أُسند إلى «نور» الفعل «مازج» واقعاً على اللومة» ممثلة بِـ «ها». وبإعادة النظر في هذا المركّب الإسنادي نلاحظ:

1 ـ إن صيغة «مازَج» هي صيغة «فاعَل» للفعل «مزج» الذي لاحظناه في الشق الأول مسنداً إلى اللائم. ويُنقل إلى وزن «فاعَل» للدلالة على المشاركة في الغالب؛ ما يعني أن تجاوب «نور» مع فعل اللائم كان تجاوباً إيجابياً.

2 ـ إن صيغة «مازج» فيها دلالة على قابلية «لومة» و«نور» كليهما أن يكون أحدهما فاعلاً أو مفعولاً. والغرض من إلقاء هذه الصيغة إفادة تمام التوافق بينهما.

3 ـ تفيد ألف المشاركة في الفعل «مازج» أنه فعل متكرر والغرض من إلقائه، الإشارة إلى تأكيد التجاوب الإيجابي من النور مع فعل اللائم «مزج».

4 ـ إسناد الفعل «مازج» إلى «نور» يشير إلى إرادة لدى المسند إليه وهذا مكمن الإبداع في هذا الإسناد، لكونه خرج بالنور عن هويته الأصلية إلى هوية حيّةٍ مغايرة.

ونلاحظ أيضاً أن الفعل «مازج» الواقع على «اللومة» لا يقف حصوله عند هذا الحد بل يتدرج حتى تولِّدِ أنوار وأضواء. وإن كان من دلالة لذلك فهي الإشارة إلى إطلاق نهرية اللومة والنور من إسار المحدودية المتوهمة. فما صيغة الجمع في ختام البيت إلاّ إشارة أو دلالة على إطلاق الإيجابية.

إذن علاقة اللومة بالماء كانت علاقة تنافر وتضاد. وسبق أن عرفنا مسوّغ ذلك. والعلاقة بين اللومة والنور علاقة مشاركة وقابلية امتزاج وإشعاع. ترى ما الذي جعل في النور هذه القابلية التوافقية؟

إذا كان للماء وظيفة الخلق والإبداع للوجود. فإن وظيفة النور هي الكشف والهداية وإزالة الغموض والإبهام عن الوجود. إذن وظيفته خدمة الحقيقة. والشاعر الذي عانى من علاقته مع الوجود، لم تكن معاناته إلاّ لشيوع الظلمة والضلال والغموض والإبهام ولغياب الحقيقة أو التباسها وهذا ما جعل النور مطلباً ضرورياً لاستمراره في مواجهة الشقاء والأحزان. إذن، نهرية النور هذه تؤهله للتوافق مع «اللومة» بوصفها عنصراً مضاداً لعتمة الشقاء والتعاسة. ولا يعيب شاعرية هذا البيت أن المزج قد امتنع من اللائم والنور على السواء فإنما الغرض بيان القابلية للتوافق لا حصول الفعل. وهذا كافٍ بوصفه إشهاراً لنهريته/ اللومة، بمواجهة رماده/ نفسه المقهورة، ونهرية الآخر المزعومة.

8 ـ دارت على فتيةٍ دان الزمان لهم فما يصيبهم إلاّ بما شاؤوا

لبيان موقع «اللومة» من عنصري الكون الأساسيين (الماء، نور) مقتضىً يكمن في حاجة الشاعر إلى تقديم «اللومة» عنصراً نهرياً وجودياً، كما بدا لنا في معاينتنا لشبكة العلاقات بين العناصر المكوّنة للبيتين (السادس والسابع). وإزاء ذلك نتساءل حول قيمة هذا الموقع الوجودي لِـ «اللومة». فهل للكون وجود بمعزل عن الإنسان؟ أي هل له حاجات لا تعني الإنسان؟ ولا يتركنا الشاعر نتمادى في تساؤلنا، فيعمد في البيت الثامن إلى موضعة «اللومة» في حيز مجتمعي.

وبقراءتنا لهذا البيت، تستوقفنا خصيصته البنيوية، المتمثلة في توزعه حركات ثلاث، هي:

1 ـ حركة اللومة وتشكل آنيّتها ظاهرة أسلوبية متميزة، فقد جلت هذه الحركة عبارة «دارت على فتية» وبملاحظتها تستوقفنا أمور عدّة:

1 ـ 1 الفعل «دار» فعل لازم. والدلالة الناشئة من كونه لازماً أنه في إسناده إلى «اللومة/ الضمير المستتر» يعبّر عن سلوكها المبدئي المنسجم مع حركة أصلها التلقائية (قامت بإبريقها... لاح من وجهها...). ويوحي هذا السلوك بأن وظيفة «اللومة» بهذه الحركة وظيفة إيجابية بطبعها، لا من صنيعها أو صنيع أحد. وأن هذا الفعل

لازم يوحي بأن أثره في الآخر معنوي.

1 ـ 2 لحرف الجر الأصلي «على»، دلالة بالغةُ الأهمية والإيحاء في هذه الحركة. فهو حرف استعلائي فوقيّ، وإذ يستخدمه الشاعر لتوصيل الأثر المعنوي للفعل «دار» إلى فتية؛ فإنما هو بذلك يعطي للفعل معنى رعائياً، وفي ذلك انسجام مع الهوية التي أخذتها «اللومة» في البيت السابع، هوية الموافقة للنور بوصفه عنصراً راعياً للوجود لجهة إخراجه من الظلمة والضلال والالتباس.

1 ـ 3 مجرور الحرف «على» هو «فتية» جمع فتى وهو الإنسان بين طوري المراهقة والرجولة. والجمع بهذه الصيغة دلالة على القلة (فِعْلَة). وكون الجماعة التي وصلَ إليها أثرُ الفعل «دارت» جماعةٌ قليلة، لا يشير ذلك بالضرورة إلى عدم قدرة «اللومة» على تجاوز هذه القلة بالتأثير، بل قد نفهم من ذلك تميّز المتأثرين بفعل «اللومة» لندرتهم. وإذا لم يستنر بالنور سوى قلة، فلا يعني هذا عجز النور عن بلوغ الكثرة. وعندما تتميز جماعةٌ لقلتها؛ فإن مردّ ذلك إلى خلّة فيها ليست في الكثرة.

وباختصار شديد، إن نهرية «اللومة» تكمن في حركتها الرعائية المتمثلة بالفعل «دارت» الذي اقتضته حاجة الشاعر إلى إبراز سلطان اللومة الرعائي.

2 ـ حركة الزمان وقد تمثّلت بِـ «دان الزمان لهم»، وبالنظر إلى هذه الحركة يمكننا ملاحظة ما يلي:

2 ـ 1 الفعل «دان» فعل لازم، ما يدل على أنه عرَضيٌّ وطارىء، ليس له طول ثبات ودوام، وليس له حركة جسم. وكونه كذلك نفهم وظيفته في مواكبة تلقائية اللومة «دارت على فتية». وقد يُسأل في الفعل «دان»، كيف يمكننا أن نفسر عدم وجود حركة جسم، وفي الوقت نفسه نأخذ هذا الفعل «دان» دلالة على حركة الزمان؟

الجوابُ الممكن عن ذلك، هو أن الحركة المقصودة بقولنا: «حركة الزمان»، إنما هي كيفية عارضةٌ للزمان.

2 ـ 2 أسند الشاعر الفعل «دان» إلى «الزمان»، فما هو الزمان؟ وهل

له أن يقبل هذا الإسناد أو غيره؟ فقد زعم المتكلمون أنه «أمر اعتباري موهوم» وفي كلمة «موهوم» دلالة على عدميته بمعزل عن متوهِّمِه. ولا أعتقد أن مقتضى توهمه بعيدٌ عما قرّره «أرسطو» بشأنه أنه «مقدار الحركة» وقد تبنى عدد من الفلاسفة العرب هذا المفهوم الأرسطي، فالحركة ـ أصلاً ـ معدومة حقيقةً بمعزلٍ عن الإنسان[1].

إذن، إسنادُ الفعل «دان» إلى «الزمان» هو إسناد الخضوع إلى مقدار حركة في وجود الشاعر. وهذا ما عبّر عنه البلاغيون بالتعبير المجازي إذ إن الزمان ظرف لحدث/ حركة. وقد حذف الشاعر الحدث/ الحركة وأثبت زمانها لشدّة دلالته عليها. والذي اقتضى هذا الحذف والإثبات رؤية الشاعر للوجود/ الزمان بعدائية رهيبة. فالحدث طارىء/ كيفية عارضة للزمان، وهو لن يقف من الراهن بل يحمّل المسؤولية في ذلك للدائم. وإذ يخضعه بتلقائية منه فذلك إرغاماً على التجاوب مع حركة اللومَة المؤثرة بِـ «فتية» تأثيراً إيجابياً.

2 ـ 3 وفعل «الزمان» هذا قد وصل تأثيره إلى «فتية» بواسطة حرف الجر الأصلي «اللام» ولذلك أهمية في تحويل «فتية» إلى مفعول به معنوي لفعل الزمان «دان» الدال على انهزامية الزمان.

2 ـ 4 الحركة هذه «دان» الزمان لهم «تشكل نعتاً لِـ «فتية» المفعول المعنوي لحركة اللومة «دارت» ما يعني أن حركة الزمان الآنية هي شأن لِـ «فتية» برعاية فعل «اللومة» وليس وضعاً راهناً. وفي ذلك دلالة على ديمومة نهرية اللومة في مواجهة الأحداث المضادة للإنسان.



إذن كانت الحركة «دان الزمان لهم» حركةً حاصلةً في الماضي، فإن الشاعر يرى في هذه الحركة مرتكزاً لحدوثِ حركةٍ أخرى من الزمان، هي الحركة المضادة للإنسان، وقد عبّر عنها بالفعل «يصيب» الذي يفيد الحدوث والتكرار لكونه بصيغة المضارع. وهو فعل متعدٍ بنفسه، ما يشير

(1) جميل صليبا، م.س، 1: 636 ـ 637.

إلى الطبيعة العدائية المباشرة للمسند إليه «الزمان».

وكون هذا الفعل ناجماً عن الحركة الخضوعية «دان» فإن فعاليته ستكون متأثرة بما نجمت عنه. لذا؛ جاء منفياً ليحصر حدوثه بِـ «ما شاؤوا».

«الباء» في «بما شاؤوا» حرف استعانة، ما يعني أن «ما» الموصولية أداة الزمان في فعله «يصيب» الواقع على «فتية». ونعرف أن الأسماء الموصولة معارفُ بالجملِ التي بعدها. والجملةُ صفة «ما» هي حركةُ فتية، ولذلك دلالةٌ بالغة على نهرية «اللومة» التي وصل أثرها المعنوي إلى «فتية» وُصِفوا بخضوعِ الزمان لهم. ومن خضوعه يتحركُ للوقوع على فتية فيستعين بِـ «ما» شاؤوا أداةً له في مزاولة شأنه.



3 ـ حركة فتية وقد جلاها إسناد الفعل «شاء» إلى «واو» الجماعة وبالوقوف على هذا الإسناد نلاحظ:

3 ـ 1 المسند «شاء» فعل متعدٍ، ولذلك دلالة على تكافؤ في المواجهة بين هذه الحركة، وحركة الزمان خاضعاً لفتية «يصيب»، والغرض من تقديم هذا التكافؤ يكمن في حاجة الشاعر إلى إظهار ما لِـ «اللومة/ النهر» من أثر في الجماعة بمواجهة الزمان/ الرماد.

3 ـ 2 المَسند «شاء» فعل متعدٍ حذف مفعوله، وذلك إشارةً إلى إطلاقه. وكونه صلة «ما» فإن المفعول عائد إلى الاسم الموصول الذي لا يعني نكرة على الإطلاق، بل هو معرفة غير متعينة، وعدم تعيينها يعطي للحركة «شاء» إمكانية الوقوع المطلق، وذلك دلالة على مدى التحرر الذي بلغته الجماعة (واو/ فتية)، في مواجهة الزمان بأثر من «اللومة».



وبالمحصلة، مع حركة فتية، يكون الشاعر قد اطمأن لِـ «اللومة» فاعتمدها عنصراً يقف به على نفسه المتهدمة ناشداً الطمأنينة والسكينة، في ظل قهر وجودي، يمارس سلطانه عليه مؤزراً بالأكثر من المجتمع ممثلين بِـ

«اللائم» وهم المسؤولون عن توقيع الزمان لإيقاعاته المصائبية على الضد مع الشاعر.

انتهى بهذا البيت من تقديم «اللومة» عنصراً حيوياً في وجوده. يشهره في وجه اللائم، ويشهر محازبيه وقد خضع الزمان لهم.. ولكن القصيدة لم تنته، وسنواصل التقدم في حقولها الدلالية التي تتجاذبها ثنائية نهر/ رماد.

9 ـ لتلك أبكي، ولا أبكي لمنزلةٍ كانت تحلُّ بها هندٌ وأسماءُ

لاحظنا أن الشاعر في هذه القصيدة يتكلم عن فتية/ قِلّة، في مواجهةِ لائم يمثلُ الرأي العام/ الكثرة. وقد سبق القول إن الجماعة تتميّز لقلتها فإنمّا لها ذلك لخلقٍ فيها ليست في الكثرة. وعندما يردّ الشاعرُ نهريةَ اللائم فذلك لرؤيته المغايرة لرؤية الآخر/ الكثرة، فما يحسبه اللائم/ الرأي العام عنصراً مضاداً للرماد/ الطلل = (القهر الاجتماعي، أو الطبيعي). لا يراه الشاعرُ كذلك، بل ينكر من نفسه ذلك الحسبان. وبالإمكان جلاء هذا الموقف بمعاينة بنيةِ البيت التاسع والوقوف على ظواهرها الأسلوبية بهدف الكشف عن مقتضاها.

يشكل فعل «البكاء» عنصراً نهرياً مهماً في هذا البيت، تتعلق به سائر العناصر، وقد ظهر بمركبين إسناديين متناقضين توازياً مع مقتضاهما في المواجهة بين اللائم والشاعر.

المركّب الإسنادي الأول «أبكي» عمل في «اللومة» مشاراً إليها باسم إشارة زِيدَتْ فيها لام البعد «تلك». ولهذا الاسم أهمية بالغة هنا، لكونه دلالةً على الإشارة، ومدلولها/ اللومة. وأظن أن الضرورة التي أملت على الشاعر إشارته إلى اللومة حاجته إلى لفت النظر إليها، وهذا يفرض وجود سبب يمنع الوصول إلى المشار إليه. وحاجته إلى لفت النظر هي ما اقتضى ـ أيضاً ـ تقديمها على المسند العامل فيها «أبكي». وحتى لا يضعف العامل، واختصاص اللومة به؛ أدخل الشاعر «لام التقوية» على اسم الإشارة «لتلك».

إذن، هندسة هذا المركّب الإسنادي، كانت من الشاعر/ الفنان بموجب ترتيب الأولويات في ذهنه بما تحتمه المواجهة مع اللائم/ الرأي العام.

ويبقى لدينا سؤال مهم جداً في هذا السياق الفني، لماذا يبكي؟

وللإجابة عن سؤالنا استندنا إلى المعاجم، فوقعنا على معنى واحد للبكاء وهو سيل الدمع حزناً. والحزن إما أن يحصل للنفس بالعَرض لوقوع مكروه، أو فراق محبوب. وإما أن يحصل لها بالطبع لانطواء مزاجها على القلق والاضطراب. وكنا عرفنا أن اللومة عنصر نهري، يقاوم به الشاعر رمادية الوجود الاجتماعي والطبيعي. لذا؛ يأتي بكاؤه اللومة بعيدةً، تعبيراً عن حزنه الشديد، لغياب النهرية فوق طلل عاف، هو القلق والاضطراب في النفس.

أما المركّب الإسنادي الثاني، فقد جاء به الشاعر منفياً «لا أبكي» وقد اختصت به «منزلةً كانت تحل بها هند وأسماء».

للوقوف على مقتضى النفي والاختصاص نلجأ إلى النظر في العناصر لهذا المركّب وما تعلّق به، بوصفها عناصر بنيوية تتبادل التأثير لإنتاج المعنى.

أول ما يطالعنا به الشاعر بعد المركّب الإسنادي الأول، نفيه الفعل «أبكي» مسنداً إليه. ويوحي هذا النفي بأنه مطالب بفعل البكاء هذا، من اللائم/ الرأي العام.

ويأتي بعد هذا الفعل المنفي «لام الاختصاص» لتخصّ «منزلة» بأثر الإسناد المعنوي. وهنا نلاحظ:

1 ـ إن معمول الفعل المثبت «أبكي» تقدّم على عامله توازياً مع رتبته المتقدمة في ذهن الشاعر، ما يعني أن تأخر معمول الفعل المنفي «لا أبكي» كان للسبب نفسه، ويدل هذا الأمر على موقع ما يزعمه الآخر نهرياً في ذهن الشاعر.

2 ـ إن معمول الفعل المثبت هو اسم إشارة «تلك» في حين جعل معمول المنفي اسماً شبيهاً بالمعرفة «منزلة» وذلك لأن الإشارة كافية للدلالة على نهرية الشاعر، لشدة وضوحها وتبلورها. بينما نهرية الآخر ملتبسة وهي بالتالي تحتاج إلى مفردة تعنيها تماماً وهذا ما لا تؤديه مفردة منزلة إلاّ إذا وُصفت.

3 ـ وصف الشاعر «منزلة» بجملة فعلية مدفوعة إلى الماضي بِـ «كانت» دلالةً على البعد. بينما للدلالة على بعد «اللومة» استخدم الإشارة «تلك» ويؤتى بِـ «كانت» للدلالة على ماضوية الخبر دلالة مجرّدة، ما يعادل العفاء. بينما تؤكد «الإشارة» وجود المشار إليه على بعده. والذي اقتضى هذا الأسلوب حاجة الشاعر إلى بيان الفرق بين النهريتين.

4 ـ أن يكون الوصف جملة فعلية «تحل» فهذا دليل على أنه راهن ويؤكد ذلك أيضاً، وصول أثر الفعل «تحل» إلى «منزلة» بواسطة حرف الإلصاق «الباء» في «بها» الجار والمجرور المتعلقان بالفعل «تحل». فالباء حرف إلصاق يفيد أن الحلول/ الإقامة غير متجذر في المكان. و«ها» صورة ضميرية لِـ «منزلة» دلالة على ضبابيتها. والخصائص البنيوية هذه توحي بأن النهرية/ الإقامة، متوقعة الرماد/ الظعن.

5 ـ أن يسند الفعل «تحل» إلى «هند وأسماء» فذلك يضيف إلى معناه النهري، ما تعنيه المرأة في الوجدان العربي/ الرأي العام من عامل اطمئنان وسكينة. وأن يكون مرفوضاً فإنما فيه دلالة على رفض نهرية الوجدان العربي/ الرأي العام/ اللائم.



لاحظنا في هذا البيت أكثر من غيره، أن الشاعر وهو يرفض نهرية الآخر لا يخرج في طريقة تفكيره، عن الطريقة التي يعتمدها الآخر في معاينة الخراب. فالشاعر رفض هنداً وأسماء بوصفهما عنصرَي اطمئنان، وسكينة واستبدلهما باللومة. فذلك شأنه الشخصي، ولا يعنينا كثيراً في هذه الدراسة. إذ الذي يعنينا بالمحصلة أن الظاهرة الطللية في الشعر العربي تقدم مشهد الخراب منزلةً أو نفساً مرتكزاً للحلم العمراني وسواء كان الرمز العمراني امرأة أو خمرة أو... غير ذلك.

10 ـ حاشا لدرّةَ أن تبنى الخيام لها وأن تروحَ عليها الإبْل والشاءَ

أخذت «اللومة» مظهرها الأخير في النص، بالمفردة «دُرّة» وفي ذلك إشارة إلى اندماجها وعالم الضوء والإشعاع، الذي يبلغ تأثيره في الروح عبر الحواس.

جاءت اللومة/ درّة مجرورة باللام، ليتعلقا بِـ «حاشا» دلالة على تعلقها بالمطلق من الزمن، حيث إن «حاشا» مفعول مطلق، فيه حركية مطلقة، يعمد بها الشاعر إلى تنزيه رمزه النهري، تمييزاً له عن الرأي العام، استكمالاً لتمييزه بكاءه إياها، عن بكاءِ الآخرين لمنزلةٍ تتركز في ذاكرتها، إلى هند وأسماء، الإبلُ والشاءُ.

تمظهرت «اللومة» بمظهر «درّة» وهي اللؤلؤة العظيمة، والدرُّ شاهدٌ على الترف والرخاء. بينما تمظهر الرمز النهري عند الآخرين بِـ «الخيام، الإبل، الشاء» وكلها شواهد على شظف العيش والشقاء.

المواجهة بين العالمين يديرها الشاعر منتصراً لِـ «اللومة/ درّة» فقد وردت في النص منزّهة، بينما وردت شواهد عالم الشقاء وشظف العيش منزّهاً عنها. وأداة التنزيه «حاشا» قد سبق الكلام على أهميتها في إنتاج الدلالة الإطلاقية المتمردة على الزمن. بينما النظر إلى عناصر العالم التقشّفي «الخيام، الإبل، الشاء» نراها تشير إلى زمن راهن. «الخيام» بناء غير موطّد، وعد دائم بالرحيل، بالحزن والشقاء وأنها تبنى لِـ «هند وأسماء» رمزياً، فإنما «هند وأسماء» لا تصلحان لمقاومة الشقاء وشظف العيش لكونهما أصلاً في منزلة طارئة.

«الإبلُ والشاءُ» مصادر عيش المجتمع البدوي، تساكن هنداً وأسماء. وهي من عالم الحيوان الذي يشكل عالماً دونياً بالنسبة لإنسان الحضارة الحِرفيّة والتجارية. وأن تكون مساكنةٌ بين الحيوان والإنسان، فذلك دلالة على عَرَضية الحياة في مكان ما. شأن الرعاة الذين يرون في حيواناتهم الأليفة علةَ الإقامة والظعن. فحياتهم من حياة حيواناتهم. والبحث متواصل عن الماء والكلأ فليس هناك من فرصة ليرى الرعاة حياة أخرى يُفصل فيها بين الحيوان والإنسان.

إذن، لا يوافق الشاعر على «هند وأسماء» رمز طمأنينة وسكينة في مواجهة متاعب ومصاعب، فهما «المرأة» مثلها في الناس كمثل الماء في الوجود وظيفتها الخلق، وبيّن موقفه من الخلق. لذا؛ ينزّه اللومة/ درّة عن هذا العيب لأنها تنتمي إلى عالم الرخاء والسعادة عالمِ النور المنطلق، يتخذها عنصر طمأنينة وسكينة بديلاً.

يقف الآخرون على أطلال منزلةٍ، فيعبّرون عن رفضهم لهذا الواقع الطللي/ الانهدامي/ الرمادي، وينتقلون ذهنياً إلى تكوين عالم الاستقرار فتحضر المرأةُ من المنزلة قبل ترمدها، وبها ينشدون السعادة والأمان في المستقبل.

أبو نؤاس يقف على أطلال نفسه الخرِبة بفعل القهر الاجتماعي والوجودي فيعبر عن رفضه لهذا الواقع الطللي/ الانهدامي الرمادي، فينشد أمناً وسكينة، ويبدأ بإعماره ذهنياً فيستحضر من النفس قبل انهدامها وترمدها عنصر الحقيقة والوضوح، عنصر الجلاء والنور، فتحضر اللومة/ الخمرة، وبها ينشد السعادة والغياب عن عالم الانهدام وأسبابه.



أنهى الشاعر بالبيت العاشر، تقديم رؤيته الفريدة للثنائية الضدية نهر/ رماد. وبما أن اللائم كان السبب المباشر للبوح بهذه الرؤية، وهو يمتلك - حكماً - رؤية مغايرة للثنائية الضدية نفسها فإن الشاعر يتوجّهُ إليه ختاماً، ليدحض منطلقاتها النظرية، بعد أن سفّه روايته المؤسّسَة عليها. ويرسخ منطلقات نظريةً بديلة. فالرفض أو الهدم كما يقول «هايدجر»: «هو لحظة بناء جديد»(1).

برؤيته المختلفة، أعاد شاعرنا تعريف العالم، تعريفاً يخلقه من جديد خلقاً آخر، يولّد من رحم لغته الخاصة، التي هي هو، مظهر المعرفة المغايرة، والتي يستند إليها في توجهه إلى اللائم بالبيتين الأخيرين. فما هي أبرز السمات البنيوية لهذين البيتين، وما هي الدلالة الناشئة من تضافر العناصر في تشكيل هذه البنية؟.

11 ـ فقلْ لمن يَدَّعي في العلم فلسفةً	حفظتَ شيئاً وغابت عنك أشياءُ
12 ـ لا تحظرِ العفو إن كنت امرءاً حرجاً	فإن حظرَكَه في الدين إزراءُ

---

(1) La destruction est un moment de toute nouvelle fondation.

* نقلاً حرفياً عن كتاب: حركية الإبداع، خالدة سعيد، ص123.

الفعل «قل»، بحكم صيغته الطلبية، يشكل علامة تأسيسية[1] في هذه البنية، بملاحظتها نقف على ميدان تجاوزي، يأخذ بالمسند إلى مكانة يتجاوز فيها كونه السابق، ويوطّد لنفسه مكانةَ المرشد الذي يحمّل أتباعه مقولاته لنشرها على الملأ.

تحيل العلامة التأسيسية «قل» إلى ميدان المواجهة بين الشاعر واللائم، وإذ ننظر في هذه العلامة يمكننا ملاحظة مكانة كلّ من الشاعر واللائم في هذا الميدان.

العلامة «قل» فعلٌ أُسند إلى مخاطب، يوحي هذا الإسناد بوجود علاقة متميزة بين المسند والمسند إليه، نلحظها من خلال فهمنا لوظيفة المسند إليه، وهي تخصيص «مَن» بهذا الفعل. ومما يعنيه هذا أيضاً أن المواجهة بين الشاعر واللائم، باتت غير مباشرة، ما يدل على مكانةٍ جديدة يمتاز فيها الشاعر على اللائم بوجود مَن يحمّله تعاليمَه وآراءه لنشرها على الملأ. وتجدر الإشارة هنا إلى أن هذه المكانة، قد اتخذها الشاعر لنفسه بعدما تمكّن من تقديم رؤيته لعناصر الكون، بما يناقض رؤية اللائم تماماً. ولا نفهم من ذلك أن «مَن» هو «اللائم» حصراً. ولكن سبق للشاعر أن رأى في اللائم نموذجاً يمثل الرأي العام، فبات من غير العدل أن يحصر توجهه فيه. لذا جاء غير مباشر.

المسند إليه ضمير مستتر وجوباً لاستحالة حلول اسم ظاهر أو ضمير بارزٍ محله. والضرورة التي أملت على الشاعر إسناد فعل يقتضي وجوب استتار المسند إليه، هي في إرادة إطلاق المسند من أي قيد، قد يُتَوَهَّمُ ملازمته دون غيره.

يصل مضمون «قل» إلى «من» والصِلة التي تعرّف «مَن» الموصولية هي الفعل «يَدَّعي» وقد أسند إلى ضمير مستتر جوازاً، لأنه بالإمكان حلول اسم ظاهر محله، قد يجده أي متلق وافقَ على فاعليته لِ «قل»، في أي زمان، في أي مكان، في أي وسط اجتماعي، ويسند إليه فعل «الادعاء» وينقل إليه ما حمّله إياه أبو نؤاس.

---

(1) تزفيطان تودوروف، العلامة، مجلة الفكر العربي المعاصر، صيف 1984، بيروت.

قبل الدخول في مقول القول، لا يمكننا تجاوز دلالة معمول الفعل «يدّعي» في «العلم فلسفةً» لأهميتها العلامية في هذا السياق. فالحرف «في» يوصل أثر الفعل «يدّعي» إلى «العلم» ما يعني أن الفاعل عالم ولا يدّعي «العلم» بل يدّعي «في العلم» «فلسفة» أي إحاطة شمولية بالمبادىء والحقائق وهذا ما يجب ألاّ يدّعيه أحد.

وبالنظر إلى بنية مقولِ القول، نلاحظ أنها في مجال مواجهةٍ بين الحضور والغياب وقد تمثل الحضور بالفعل «حفظ» المسند إلى «من يدعي. .» وقد أضمر بِ «تاء المخاطب». وبدراسة هذه المواجهة نلمس عدم التكافؤ من خلال تعدية الحفظ إلى مفرد «شيئاً» في حين أسند الغياب مع لزومه، إلى جمع «أشياء»، وإذا كان لذلك من دلالة، فهي الإحالة إلى غلبة الخارج عن دائرة الحفظ إشارةً إلى انفتاح الأفق لدى الشاعر، حتى تبدو الإحاطة به ضرباً من المستحيل.

وإذا كان وقوع الحفظ على «شيئاً» وقوعاً مباشراً، فيه إقرار من الشاعر بعلم من أُسند إليه الحفظ، فإن لزومية الفعل «غابت» يصل تأثيرها المعنوي إلى من أسند إليه الحفظ، بواسطة الحرف التجاوزي «عن». وفي ذلك دلالة قصور فاعل «حفظ» عن الوقوع بفعله على «أشيَاء»، التي يفيد تنكيرها، تعددها اللامتناهي مع شمولها لمدلولها غير المتعيّن.

إننا أمام منهج في التفكير يطلقه أبو نواس في مقول القول الذي ترتب عن رؤيته المعرفية، والمرتبطة بانفعاله الأولي إزاء سلوك اللائم/ الرأي العام. .

إذن يلور الشاعر أصوليته بحركتين من الماضي «حفظ، غاب». وللماضوية دلالة حصول المؤكد، ما يعطي لأصوليته سمةَ المنطلق النظري الثابت. ويعزز الشاعر ذلك فيفتح أفق الزمن على مستقبل مؤسس على ما حصل في الماضي، فيتوجّه إلى «مَن يدّعي. .» بالنهي عن حظر العفو «لا تحظر العفو» وهذا النهي يشير إلى الموقع الذي اتخذه الشاعر لنفسه.

العفو يحيل إلى «الذنب»، وإذ ينهي الآخر عن حظر العفو، فذلك عائد إلى اختلاف في زاوية الرؤية للذنب من جهة، ومن جهة أخرى إلى اختلاف في العفو نفسه. والتحرّجُ لا يغير من الحقيقة شيئاً.

ويختم الشاعر بتأكيده رؤيته لحظر العفو فيتوجه إلى الآخر قائلاً: «إنّ حظركهْ في الدين إزراء».

يوحي هذا التعبير أن الآخر منع العفو تأسيساً على الدين، ويؤكد ذلك الحرفُ السببي «في». وإذ يسند «إزراء» إلى «حظركه» فذلك لتسفيه الحظر وإعطائه سمة إحداث العيب المتكرر. ونفهم من ذلك أن الشاعر يفتي على الضد مع فتوى الآخر، ولا يخرج في ذلك عن المرجعية الفكرية للآخر، بل يوحي بأن الدين نفسه مرجعيَّته الفكرية للردّ على اتخاذهِ علة التحرّج. ويأتي بالحرف «إن» في أول هذا التعبير ليختم به أصوليته، لكونه حرف تأكيد يدفع به الشك والإنكار.

ويؤكد ـ أخيراً ـ هذا المنطلق النظري للبناء المستقبلي في آخر البيت أن الرماد الذي اقتضى تقديم رؤيته بكاملها هو في المجتمع. إذ ليس هناك ـ كما أوحى أخيراً ـ من مشكلة مع الدين بوصفه مرجعية فكرية أو قيمية بل المشكلة مع المتحرجين باسم الدين الذين يتخذون الدين علة لممارسة القمع الفكري والقيمي.

الفصل الخامس

خليل حاوي والظاهرة الطللية

تَمْهِيد

مع أن القراءة الأولية لشعر «خليل حاوي» هي الدافع المباشر للقيام بهذا العلم؛ فإننا قبل استحضار العتاد التحليلي الوصفي، نقف بإزاء هذا النص «نعش السكارى» ونحن مثقلون بالتهيّب، لكون النص الحديث مريباً، بما ينطوي عليه من مكونات ثقافية، إذ إن نسيج الثقافة العربية حديثاً، يتعرض للاختراق المركّز الذي يستهدف المكونات الأساسية لبنيةِ ذلك النسيج. الأمر الذي قد يوحي بوجود فرقة ما بين الرؤية العربية المألوفة التمظهر، ورؤية الشاعر العربي الحديث.

واعتقاداً بأن جوهر الرؤية واحد منذ البدء، سيكون الانطلاق إلى النص مؤسساً على الثقة باللغة، بوصفها النسق المرجعي للتعبير، فهي سجلٌّ الخطوات التاريخية العميقة التي شكلت العقل العربي منذ آلاف السنين. وعليه، يمكننا رصد الظاهرة الطللية أو ثنائية نهر/ رماد، من خلال رصد أسلوب الشاعر «خليل حاوي» في التعامل مع الوقائع «إن الأسلوب لما كانت ماهيته تدور على محور الاختيار، فإنه على محور الزمن لا يكون إلاّ سابقاً لحدث التعبير»[1]. وبتتبع مظاهر هذه القضية

(1) عبد السلام المسدّي، م.س، ص78.

خلال النص، يمكننا التعرف إلى مفصلة «خليل حاوي» للواقع قبل تشكله كلاماً، أي عندما كان يطفو على سطح اللغة في ذهنه بمؤثرات موضوعية حديثة. لأن «منظومة لغوية ما تؤثر في طريقة رؤية أهلها للعالم»[1].

إذن نتق باللغة، فهي التي تتيح للأديب أن يرى، كما تتيح بنفسها له كي ينتقي منها مظهر الرؤية. لذا نتوقع من هذا النص بهذه المعاينة أن يبوح بالتمظهر الحديث للرؤية العربية.

قراءة في نص لخليل حاوي

نعش السكارى[2]

ولماذا أنتِ ما زلتِ
تغنين العذارى
وصبابات العذارى
وصفاءَ الظلّ والينبوع في «صنين»
والأمَّ التي ترحم، والأهلَ الغيارى؟
أنتِ يا موطوءة النهدين
يا نعش السكارى!
وتغنين، كأن الظلّ في عينيكِ
ما مات، ولا الينبوعَ غارا
وكأنَّ العاصفَ العاتي
سيرثي لبغيٍّ بعد حينٍ تتوارى
بعد أن تمتصّها الحاناتُ
ترميها إلى الشارع ثقلاً وغبارا،

(1) Adam, Schaff Langage et connaissance. P.292

(2) خليل حاوي، الديوان، ص39 ـ 42.

وتغنين العذارى
وصبابات العذارى
أنتِ يا موطوءة النهدين
يا نعش السكارى!
أتغنين لنا الحبَّ ونجواه ولينه
وصفاءَ الأمسِ في أرضِ السكينة
أتغنين!
وهل أبقى لنا ليلُ المدينة
أضلعاً تشتاق ما كانَ
وتشتقّ حنينه!
نحن ما جئنا لنحيي الأمسَ
أو نبكي جنونه،
وتغنين لنا الحبَّ ونجواه ولينه
للسكارى في المواخير اللعينة
آه ما يجدي ضحايا السأم الملعون
ما يجدي نداماك الحيارى
آه ما يجدي جلاميد الصحارى
نغمٌ نديان يحكي
عن صبابات العذارى
آه ما يجديك أنتِ
أنتِ يا نعش السكارى

1 ـ احتجاج على الرماد متلبساً النهر:

ولماذا أنتِ ما زلتِ
تغنين العذارى
وصبابات العذارى
وصفاءَ الظلّ والينبوع في «صنين»

والأمَّ التي ترحم، والأهلَ الغيارى؟

أنتِ يا موطوءة النهدين

يا نعش السكارى!

ينطوي الاستفهام الذي يبتدىء القصيدة، على احتجاجٍ، هو طبيعةُ العلاقة بين الشاعر ومخاطبته. فالسؤال هنا لا ينتظر جواباً، بَل يستنكر به منها أنها ما زالت تغني. ولم يكن هذا الاستنكار ليكون لولا أنها لم تتحول عن حالٍ كانت لها قبلاً.

فالضمير المنفصل «أنتِ» لم يقع عليه الاستفهام إلاّ لكونه أُسندَ إليه الماضي الناقص «ما زلت» الذي يفيد عدم التحول. وقد أسند إليه الفعل «تغنين» جملة خبرية.

الغناء الذي يتكرر فعلاً متعدياً إلى عناصر تمثل في النسق الموضوعي حياةً زاخرة بالسعادة، لا يُستنكر من قبل الشاعر إلاّ لأنه واقع في إسار الفعل الناقص خبراً تقوم به المخاطبة.

والاستفهام مسبوقاً بِـ «الواو» يضعنا أمام حالٍ كانت عليها المخاطبة وقد تحولت. وفيما الاحتجاج قد جاء بعد «الواو» يعني أن الذي كان مقبولاً منها من قبل، لم يعد الآن مقبولاً. وأنها تحولت عمّا كانت عليه ولم تتحول بالغناء؛ فهي لذلك عرضة للاحتجاج، وإن كانت بعد «الواو» «ما زالت»؛ فهي قبل «الواو» أي في الماضي «كانت» وهي في الحاضر تمارس فعلاً من الماضي. فالشاعر إذ يحتج عليها فاعلة ذلك الفعل الذي كان لها في الماضي إنما بذلك يطالبها بفعل ينسجم ووضعها الراهن.

ترى ما الذي يجعلها في أول الحاضر تزاول فعلاً من الماضي؟ هل هو الأكثر بهاء في حاضر تخضع له مرغمة؟ أم أنها ليست مرغمة بل تفعل ذلك ظناً منها أن ذلك ما يرضي الشاعر؟ ومهما يكن الجواب فهي في الحالين تعرف أن الماضي أجمل من الحاضر سواء كانت في الحاضر مرغمة أو عن طيب خاطر.

فالعناصر التي وقع عليها الفعل الذي «ما زالت» تقوم به في الحاضر، هي العناصر الغائبة، هي العناصر التي كانت لها قبل «الواو». وبدراسة تلك العناصر نقف على طللية جديدة نستطيع فهمها من خلال قراءتنا للعنوان الذي حملته المجموعة الشعرية «نهر الرماد» والتي تنتمي القصيدة «نعش السكارى» إلى فضائها.

إذن كان العنصر «نهر» يمثل انبجاس الحياة ومضيّها، واحتفال الأرض اخضراراً، وازهراراً، واثمراراً... فإنما هو بذلك يمثل انطلاقاً وبلوغاً، مبتدأً وغاية، منبعاً ومجرى ومصبّاً.

كذلك العنصر «رماد» هو عنصر من عناصر الوجود الموضوعي، يمثل انهدام الضوء، وانتفاء الدفء، واندحار الحياة،.. هو اللاشيء الذي كان شيئاً..

والنهر الذي أضيف إلى الرماد، هو حياةُ الانهدام والانتفاء والاندحار واللاشيء. وهو الطلل الشاخص شاهداً في حضرة اللاشيء على شيء كان، وفي حضرة الرماد على النار/ الضوء/ الحطب الأخضر.

إذن، والطللية هي موقف يرى إلى الماضي السعيد في ركام الحاضر الخرب؛ هي سمةٌ للعقل العربي منذ الجاهلية. وقصيدة خليل حاوي (نعش السكارى) هي قصيدة طللية بهذا المعنى. لكنها على العكس مع طللية عرب الجاهلية الذين تشكلت حياتهم وفقاً لحركية العلاقة الضدية بين الإنسان والطبيعة القاحلة؛ فراحت التعبيرات تبوح بمكونات نفوسهم من دون قصد منهم فصارت خير شاهد على واقع المعاناة والأحلام. أما طللية «خليل حاوي» فهي موقف واعٍ ومقصود، كان من بعد تفكر عميق في العلاقة المضطربة بين المجتمع والفرد، وقد تشكلت حركية ذهنه وفقاً لهذه العلاقة المضطربة، فأطلق احتجاجاً على غناء يمجد الماضي في حاضر مناقض. وإن كان يحتج على حضور الماضي في الحاضر؛ فبذلك اعتراف بأن الماضي مقدّس وجميل، بينما الحاضر خرب وممقوت. ووعيه العميق لاضطراب العلاقة بين المجتمع والفرد، شكل ذهنه بحدّةٍ نزوعية لتسمية الأشياء بأسمائها، وعدم الموافقة على الزور والظهور بمزاعم باطلة.

وإذا كانت «الواو» في مطلع القصيدة هي المحرض لنا كي نتتبع

محمول الاحتجاج في الممحو من الكلمات؛ فإن تشكُّل العناصر التي وقع عليها الفعل «تغنين» تحت ثنائية «نهر/ رماد» هو دافع آخر لتتبع الدلالات في الحيز الموضوعي على ضوء تشكلها في الحيز الفني. فإن الفعل «تغنين» قد تعدى إلى العناصر التالية:

«العذارى، صبابات العذارى، صفاءَ الظل، (صفاء) الينبوع، الأمَّ، الأهل». وتنتمي هذه العناصر بمجملها إلى حقل «نهر» لما تنطوي عليه من جمال وخصوبةٍ وأصولية.

فالعذرية جمال خام، والصبابة مفتاح الحلم بالوصال، وصفاء الظل خلوص من الكدر فيه انتماء إلى الطبيعة، وصفاء الينبوع مبتدأ الحياة وأصل الخصوبة. والأم أصل الوجود الإنساني، والأهل أصل الوجود الإنساني على نحو ما.

بينما تنتمي المخاطبة إلى حقل «الرماد»، الحقل النقيض لحقل الحياة/ نهر. فقد تمظهرت المخاطبةُ في هذا الحيز الشعري، مرةً وقد أُسند إليها الفعل «تغني» الواقع على عناصر حقل «نهر». ومرةً وقع عليها فعل النداء/ المحذوف.

أنتِ يا موطوءةَ النهدين

يا نعشَ السكارى!

فكونها «موَطوءة النهدين» هي على الضد مع العذرية وإذ يناديها بما هي عليه راهناً فإنما ذلك ليبدي استهجانه الغناء منها على النحو الذي تغني.

وكونها «نعش السكارى» فهي أيضاً على الضد مع الحياة، فمفردة «نعش» لا يمكن أن تأخذ بقياد الفكر إلاّ نحو الموت = الرماد. وكلمة السكارى تفيد الغيبوبة أو اللاوعي النقيض للحلم. وأن تضاف كلمة «نعش» إلى السكارى فلذلك دلالة على الهوية الرمادية التي أخذتها المخاطبة.

وكون العلاقة بين النهر والرماد علاقة ضدية فهذا الأمر لا يوجبُ استنكاراً أو احتجاجاً أو استغراباً، بل كون الرماد يطلق غناءهُ للنهر؛ هذا مدعاة الاحتجاج. وكما أسلفنا فالشاعر واعٍ لما يقول فهو نزّاع لأن تُسمّى

الأشياء بأسمائها. ومع ذلك لا بد من الامتثال لدواعي السؤال الذي فرضته هذه اللحظة الشعرية على النسق الموضوعي ومفاده: «ترى، ما الدافع لغناء الرماد عناصرَ النهر؟ ما الذي يجعل موطوءة النهدين/ نعش السكارى تغني العذارى وصبابات العذارى و...»؟

والامتثال لدواعي هذا السؤال، يقتضي التأكيد أن العناصر المفقودة في الحاضر هي الأكثر إلحاحاً، والمرء فيه ميل شديد لما فقد. وهكذا نرى هذه العناصر تمثل رفض الواقع والحنين إلى الماضي. وطالما أن الماضي قد ذكر في الحاضر على أنه ماضٍ جميل؛ فإنه المستقبل المنشود بوعي أو من دون وعي.



2 ـ الزمان والمكان/ النهر والرماد:

وتغنين، كأن الظلّ في عينيكِ
ما مات، ولا الينبوع غارا
وكأن العاصف العاتي
سيرثي لبغيٍّ بعد حينَ تتوارى
بعد أنْ تمتصّها الحاناتُ
ترميها إلى الشارع تفلاً وغبارا،
وتغنين العذارى
وصبابات العذارى
أنتِ يا موطوءة النهدين
يا نعشَ السكارى!

بعدما استنكر الشاعر المخاطبة في حقل «الرماد» متلبسة بعناصر من حقل «نهر»؛ أتى في المشهد الشعري الثاني معزّزاً استنكاره، عبر تقديمه إياها مِنْ خلالِ علاقتها بالمكان والزمان مؤديةً فيها حركة لا تتوافق علاقتها الإسنادية مع إيقاعات الزمان والمكان عليها.

الحركة التي أُسندت إلى المخاطبة، حركة في الزمن الحاضر يمثلها الفعل المضارع «تغني». والشاعر يرى إلى علاقة هذا الإسناد مع الزمن الحاضر وقد اعتراها خللٌ ما؛ فاستخدم «كأن» ليدلّ على هذا الخلل موحياً أن الغناء الذي هو منها الآن، يشبه الغناء الذي كانَ قبل أن يموت «الظل» في عينيها، ويغور «الينبوع».

الفعل «مات» أُسند إلى «الظل»، وذلك ليأخذ «الظل» بعداً إحيائياً، فالموت ليس له أن يسند إلى غير الأحياء. والشاعر إذ أسنده إلى ما ليس له في الأصل؛ فذلك ليحيد بِ «الظل» عن هويته الشيئية.

الفعل «مات» فعل من الماضي. ويعني هذا أن الظل كان «نهرياً» و«ترمد» في الماضي. والمخاطبة «تغني» الآن كما لو أن الظلّ حيّ. وهذا مبعث إدهاش تحقق في هذا الحيّز الشعري على مستويين:

1 ـ على المستوى الموضوعي، حيث إن سلوكاً معيَّناً لم يتغير، مع موجبات التغير، وهذا الترتيب للفكرة في النفس، دلالة على وعي الشاعر للزاوية التي يعاين منها موضوعه.

2 ـ على المستوى الفني حيث يظهر التأليف في بنية متماسكة. وقد تحقق فيه الإدهاش الجميل، عندما خرج بهوية «الظل» عمّا هي عليه من تشيُّؤ في النسق الموضوعي، إلى هويةٍ حيةٍ، تتحمَّل أن يُسنَدَ إليها فعل ما كان ليسندَ إلاّ إلى الأجسام الحيّة. ودلالة هذا الإحياء للظل في علاقته الإسنادية مع الموت هي في إضفاءِ فجائعية عارمة على المفقود في زمن تتجاهل فيه المخاطبة ما فقدت.

وفي إسار «كأن» نفسها يسند الشاعر الفعل «غار» إلى «الينبوع» وما الإطلاق الذي لحق الفعل في آخره إلاّ لتعميق الغياب الذي اكتنف العنصر «الينبوع» الذي هو من حقل «النهر» بامتياز. وكون الفعل في الماضي يعني أن «الينبوع» كان في الماضي، وغار في الماضي.

دلالة ذلك الأسلوب التشبيهي أن العناصر الإحيائيَّة في عيني المخاطبة قد تحولت إلى عناصر رمادية، وإذ ينتصر «الرماد» على «النهر» في هذه البرهة الشعرية المبدعة لتتجلى بوضوح إيقاعات الماضي على

المخاطبة. مما يعني أن القلب قد اغتنى بهذا الماضي، وانغلق عليه. لكن «العين» شبّاك مفتوح على القلب لا بد أن تظهر من خلاله حقيقة إيقاع الزمان.

الماضي، شهد «الظل» رخياً و«الينبوع» رقراقاً. وكذلك الماضي شهد ترمُّدَ هذين العنصرين، ولكنهما يحضران في المخاطبة (الآن) وفي ذلك دلالة مقدرةِ المخاطبة على استحضار الماضي الجميل وهي بين الركام كأنما الترمّد لم يكن.

الشاعر يستغرب ذلك، ولكن النص (هذه المساحة الشعرية) لا يقدم استنكاراً، بل يقدم حيثيات الاستنكار، بفنّية عالية تشكل ظاهرة أسلوبية لعب حرف التشبيه «كأن» دوراً مهماً لتمييزها.

ويواصل الشاعر إنتاج الحيثيات، فبعدما عاين العلاقة بين المخاطبة والزمن الماضي، انتقل إلى رصد العلاقة بينها وبين المستقبل.

للمستقبل مكانان يمارس فيهما حضوره: «الحانات» و«الشارع». وعناصر المستقبل هنا هي: «بعد حين» و«بعد أن». أما المخاطبة التي استترت مع فعلها (تغنين) بين «الواو» العاطفة و«كأن» أخذت تمظهرها الحي في هويتها الواضحة «بغي» وقد تعدى إليها الفعل «سيرثي» الخاضع لتأثير «كأن» بوصفه خبراً. و«قال بعضهم: إذا كان خبرُ كأن فعلاً أو جملة أو صفة فهي فيهنّ للظن والحسبان»[1] كما يفيد التشبيه عند البعض الأخر. ومهما يكن، فالعلاقة بين «البغي» و«الحانات» ليست على حالٍ واحدة فهي علاقة إيواء واحتواء أولاً ثم «بعد حين» «تتوارى» وهذا الفعل هو الترمّد التدريجي بعد أن تمتصّها «الحانات» التي هي «فاعل» لفعل الامتصاص الواقع على البغي. والحانات القاهرة، لها هوية حيوانية مفترسة. فالبغي جسد حيّ نضر يمارس الجنس فاعلية متعة وبهجة وانتعاش، تتعامل «الحانات» معها بفعل امتصاص. والامتصاص إفراغ الجسد من النهريّة. إذاً؛ العلاقة بين «البغي» والمكان تحت تأثير المستقبل «بعد حين» علاقة

---

(1) بدوي طبانة، البيان العربي، ص235.

ضدّية، يجورُ بها المكان على البغي. . . المستقبل لصالح «الرماد».

لا تكف «الحانات» عن الفعل عند الامتصاص وإفراغ الجسد من النهرية، بل «بعد أن» أي في مستقبل الامتصاص تظل «الحانات» فاعلاً، فيه من القدرة والحيوية ما يؤهله للديمومة، «فالحانات» تجدد بغاياها وترمي التي امتصّتها إلى الشارع. الفعل «ترمي» لا يقع على إنسان؛ ما يعني أن المستقبل يخبىء تبدلاً في هوية البغي/ المغنية/ موطوءة النهدين/ نعش السكارى. فما هي هذه الهوية الجديدة التي ستكون عليها البغي (بعد أن).

الفعل «ترمي» يوحي بأن «البغي» ستفرغ كلياً من أي عنصر نهري لذلك، بعدما يسلمها المكان/ الحانات، إلى المكان/ الشارع؛ ستكون في المكان الثاني «تفلاً» و«غباراً». والتفل بقايا، وإن كانت رطبة؛ فالرطوبة هنا وعد بالجفاف ولا أملٍ من ورائها. أما الغبار فهو تحقق «الرماد» أو غلبتُهِ الكلية. دَخلت في المكان/ الشاعر يعني دخلت في الترمّد النهائي.

وهنا تجدر العودة إلى اسم «كأن» الذي يتدخل من خارج حقل العلاقة بين «البغي» و«الحانات»، فهو ينتمي إلى المستقبل زمناً وإلى الشارع مكاناً. وكون البغي لم تصل إلى الشارع إلاّ بعدما امتصتها «الحانات» أي في مستقبلِ نضارةٍ راهنة؛ نجد اسم «كأن» «العاصف العاتي» هو الأكثر سلطة وتأثيراً وعندما يطلق الشاعر «العاصف العاتي» ملوحاً به حجةً دامغةً، فهو بذلك يطلق وصفاً معروفاً من قِبَلِه ومن قِبَل «البغي» ما يدل أن «العاصف العاتي» يجيء أو سيجيء على الجميع؛ ترى؟ هل هو المجتمع في الشّارع والمجتمع العربي لا يرثي لحالِ ترمّدٍ كانت من سلوكٍ مستنكرٍ علناً؟! أم أنه العمر ولا يرثي لِمَنْ دِينَ ممصوصاً؟ ربما، وربما أمرٌ آخر. فالمهم أن «العاصف العاتي» سيعصف بِـ «النهر» ليجري «رماداً» إلى قصده التاريخي.

هذا هو المستقبل، انتصار «الرماد»، و«تغنين» أيتها «البغي»؟! تمارسين فعلاً نهرياً في زمن من رماد؟!

ويكرر الشاعر ما بدأ به القصيدة، كأني به قد استحكم في حجّته عليها من خلال رصده مستقبل مخاطبته، وأيقن أن تقديمه نتاج الرصد قد أفحم «البغي»، فأعاد على مسامعها استغرابه منها ـ توكيداً ـ غناء العذارى

وصبابات العذارى. وناداها من جديد بما هي عليه من حال، أنها موطوءة النهدين ونعش السكارى، ليعيد إنتاج الدلالة معززةً برمادٍ أكيد.

أقول استحكم، وفي ذلك إشارة إلى وعيه التام لمآل النضارة المؤقتة، والمتعة الراهنة، والطمأنينة الكاذبة. فالماضي «نهر والحاضر «رماد» يأخذ شكل «النهر». ويقدم تشاؤماً لا يمكن فهمه إلاّ دقاً لناقوس الخطر، أو هو استنفار وتحريض للانقضاض على عناصر «الرماد» من خلال تقديمها بأعتى احتمالاتها المتوقعة. لا يقدّم تفاؤلاً حتى لا يكون بذلك مخادعاً وموهوماً بطمأنينة هي كذب بكذب.

الطللية موقف إيحائي بعثي، لا يمجد الركام عندما يقدم فجائعية الواقع منتصرة على «نهرية» الماضي، بل يستنهض العقل من خلال إظهار القوة الحقيقية والمقتدرة لعناصر «الرماد». وخليل حاوي في ذلك أَعْتَدَ فنيةً هي المرآة الصادقة التي تظهر في كنفها صورة الحلم في أجمل تشكل لها. يعتمد لغة تبدو للوهلة الأولى أنها ممصوصة، ولكن ما أن تمتد إليها الحواس حتى تبوح بنضارةٍ هي مشروع حياة.

3 ـ الاستفهام الإنكاري وضمير المتكلم:

أتغنين لنا الحبَّ ونجواه ولينه

وصفاءَ الأمسِ في أرضِ السكينة

كان أنكر على مخاطبته غناءها العذارى، وهي موطوءة النهدين، ونعش السكارى، ثم استغرب منها ذلك الغناء، وهي قيد العاصف العاتي في مستقبل مفتوحٍ على السلبية... وها هو الآن يواصل إنكاره. لا لأنها موطوءة النهدين ونعش السكارى، ولا لأنها إلى تفل وغبار، بل؛ لأنها ـ إلى ذلك ـ تغني ظناً منها، بهذا الغناء مرضاةٌ له.

كونه في الحاضر قيدَ «الرماد»، وشعوراً منه بأن «الترمّد» حالة سلبية لا يرتضيها أحد، انتمى إلى مجموع «مترمّد» فيوحي بأن مصابه مصابُ رعيل كامل، سحقهم الحاضر، حتى باتوا يرون عناصر «النهر» عبئاً ثقيلاً في النفوس، لا يرغبون في التخلص منه، لكنهم ـ على الأقل ـ يرغبون في تحييده وإبقائه كامناً وهم في حانةٍ تزوّر العناصر، وتسميها بغير أسمائها،

وهم في مدينةٍ لم يبقِ ليلها مجرى لذلك «النهر» في صدورهم.

عناصر النهر هنا، هي: «الحب، نجواه، لينه، صفاء الأمس، أرض السكينة». ويتعدى الفعل «تغنين» إلى هذه العناصر مسبوقاً بهمزة الاستفهام الإنكاري موحياً بأن الشاعر ينتمي إلى «نا»، يرفض الغناءَ لكونه متعدياً إلى «نا» بواسطة حرف التعليل «لـ» التي جعلت للفعل وجهةً محدّدة واضحة. يعني إنه يرفضه بما هو عليه من علاقةٍ معه، وذلك لأنه يرفض عناصر «النهر» عرضةً للغناء في هذا المكان، مكانِ المخاطبة.

«الحب» هذا العنصر الأكثر «نهرية»، يعني خضوع الجسد لدولة الروح، ما يجعل النجوى حقل انوجاد من خلاله يمارس القلب مرجعيته القيادية لجسد فيلينه، ويضعه على الضد مع مكان فيه الجسد الصلب يحتوي الروح حتى يكاد يخنقها، وفيه الخضوع لدولة العبث في حانةٍ لا تبالي بما في الأجساد من نبض، بقدر ما تبالي بما في الجيوب من نقود. ولذلك يكون غناء «الحب» و«نجواه» و«لينه» نوعاً من التزوير إلى أنه استغباء للشاعر والجماعة التي عششت في صدورهم العناصر «النهرية».

وثمة عنصران آخران يهيبان بالشاعر استنكاره ما استنكر، هما عنصرا المكان والزمان، والعلاقة بينهما بواسطة حرف الجر «في» داخل شبكية النص، ليكون أحدهما مضموناً للآخر، ليكون الزمان مضموناً للمكان. وعندما يكون المكان على صفةٍ ما، يحددها الزمان بصفة ما، فذلك أنهما ليسا أي زمان وأي مكان.

العنصران هما: «صفاء الأمس» و«أرض السكينة» ومزيةُ هذين العنصرين في النص أنهما بصيغة الإضافة، ما يدل أن العنصر بنفسه ناقص حتى يضاف إلى ما يجعله بهيئة تامة تعطي للنص قيمته المترتبة عن براعة في إعمار البنية وفق مقتضيات الدلالة.

انطلق الخطاب الشعري إلى مخاطبة في زمان ومكان يخضع لهما الشاعر والمخاطبة، وهما زمان وطء النهود ومكانه، زمان البغي/ نعش السكارى. والسكارى، ومكانها. وفي الزمان والمكان هذين، أسند فعل غناء «صفاء الأمس في أرض السكينة»، إلى «بغي» تصوب فعلها نحو شاعر هو من جماعة السكارى.

الشاعر ينكر على البغي غناء «صفاء» في «الأرض» لأنه «عكرٌ» في «أرض». وحتى لا يكون العنصر «النهري» مزغولاً؛ ولأن «الصفاء» قد أخذ أشكالاً عدّة؛ أضاف إلى «صفاء» زمنه «الأمس» ما يعني أن «الصفاء» يختلف باختلاف الأزمنة، فالذي يعد «صفاء» بالأمس قد يعد «عكراً» اليوم، و«العكر» اليوم قد يسمى «صفاء». ومنعاً للبس، وحصراً للصفاء المقصود؛ أضافه إلى «الأمس» الذي توقعت دقائقه وثوانيه في «أرض السكينة» ونلاحظ هنا أن العنصر المكاني «أرض» هو عنصر ناقص. فالأرض جامدة ولا تبالي بعواطف البشر والأفعال، ولكن إيقاع الزمان على هذه الأرض، إيقاع الزمان المتحرك، المضاف إليه «صفاء»، هو الذي يعطي للأرض كينونة تطبع كينونتها الطبيعية فتكون لها هوية. وتخرج بها عن النسق الموضوعي لتكون أرضاً مبالية بعواطف من عليها والأفعال. والخروج عن النسق الموضوعي بموجب مقتضيات الدلالة هو الإبداع الشعري الخلاق.

العنصر المكاني «أرض» هو عنصر ناقص ويبدو حيادياً في ثنائية نهر/ رماد ولكن الشاعر المبدع إذ يضيفه إلى مفردة «السكينة» فذلك ليخرج به عن حياديته ويؤهله ليكون مكاناً صالحاً لـ «صفاء الأمس».

إذن، هذه العناصر «النهرية» المنسجمة، هي التي ازدلفت، معززة في الشاعر (داخلَ النسق الفني) إنكاره على المخاطبة ذلك الغناء، تنزيهاً لهذه العناصر عن دنس الواقع الذي حاول الشاعر تكيفاً معه بدخوله «الحانة».

هذه العناصر «النهرية» عناصر من الماضي، عاشها في الماضي، وكانت إيقاعاتها عليه قد تحولت به إلى كينونة وجدانية صافية تماثل صفاء الينبوع في «صنين» حيث المياه لم تزلْ بكراً، وكذلك العيون التي ترى إليها، وأضلع القلوب التي تخفق اشتياقاً إذا ما كانت البينونة.

أما الآن وتحت وطأة زمن آخر، تحضر هذه العناصر في لغةٍ نواحة، بعيدة عن الاحتفالية أخذت من مقاطع بحر الرمل انسيابها الكئيب في شيوعية الحروف المتحركة. وذلك لأن تلك العناصر هي عناصر فردوس مفقود بات تذكرها عبئاً عليه، لا لأنها ليست أهلاً للتذكر، بل لأن تذكرها يحمله مسؤوليات إزاءها وجد في نفسه من جرّائها. فهي مشروع مستقبلي

أو بذور مشروع مستقبلي بينه وبين امرأة، وكون «الحب ونجواه ولينه، وصفاء الأمس في أرض السكينة» هي أهم العناصر التي توفرها لدى العاشق، ولأن هذه العناصر لا يمكن توفرها في حانة، ولأن الجمع الذي ينتمي إليه الشاعر جمعٌ فاشل في نصرةِ الروح، ولأن انتصار الروح مطلب التوازن في عالم أكثرُه جسد، ومجرّد تذكر انتصارات الروح فذلك حافز له ولجمعه كي ينهضوا من جديد باتجاه الكشف عن عناصر «النهر» في «الرماد» وتعزيزها بغية بعث الحياة فيها وإخصابها، لكنه يرفض ذلك التحريض، لأنه في «حانة» ولأنه دخل الحانة من «ليل المدينة» ولهذا كله يستبعد ذلك الغناء.

4 ـ «هل» اشتراك في أساس المعنى:

ويواصل قائلاً:

أتغنين!

وهل أبقى لنا ليلُ المدينة

أضلعاً تشتاق ما كانَ

وتشتفّ حنينه!

أتغنين! ها هو ينكر على المخاطبة غناءها ـ أيضاً ـ بواسطة همزة الاستفهام ويضمر المفعول الذي نتوقعه «صفاء الأمس» والمفعول هذا مفقود، ونستدل إلى هذا المضمر من خلال أسلوب النفي بصيغة الاستفهام بـ« هل» وعندما يكون النفي بـ «هل» إنما يدل ذلك على اشتراك في أساس المعنى المنفي بين المستفهم والمستفهم منه، أي، بين المتكلم والمخاطبة. وهنا نتوقع أن تكون المخاطبة قد دخلت في حيز «نا» عندما يقول «وهل أبقى لنا» فـ «نا» تساوي (نحن + أنتِ) وذلك الاشتراك في أساس المعنى يحملها مسؤولية إزاء غنائها اللامسؤول، وهي ما دخلت الحانة بغيّاً، إلاّ بعدما جار عليها «ليل المدينة». والشاعر مع صحبه جار عليهم «ليل المدينة» و«البغي» تعرف ذلك، فأرادات أن توقظ فيهم مواجعهم وتذكرهم بما كان لهم من «صفاء» هي أيضاً كان لها. فاستنكر الشاعر بلسانه عن صحبه وربما

عنها ذلك الغناءَ وقال إن ليل المدينة لم يبق أضلعاً تشتاق ما كان.

الأضلع هي مكان القلب، أو هي الوسط الذي فيه مركز الاشتياق والحنين، فجار «ليل المدينة» على ذلك القلق واقتلعه ولم يبق له وسطاً يرجع إليه، فالغناء الذي تأتي به البغي لن يجد القلب ولا الأضلع؛ فلن توقظ بغنائها الاشتياق ولا اشتفاف الحنين إلى ماضٍ.

إنها مكابرة من الشاعر، فالماضي وتذكره قد حضر بأجمل ما يكون الحضور عبر عناصر (صفاء الأمس، أرض السكينة، تشتاق، تشتف، ما كان، حنينه...) وما كان هذا الماضي ليحضر لو لم يكن الواحة الوحيدة في صحراء الزمن التي تحاصر الشاعر وصحبه... والبغيّ.

ماذا يمكننا أن نقول في الماضي الأكثر حضوراً؟! أليس ظاهرة أسلوبية هذا الحضور الذي اقتضى تعبيراً مهما تعددت احتمالات آفاقه يظل مطبوعاً به، فتحولت به الطللية من «نهر» كامن في الماضي، إلى «نهر» يقتحم حقل «الرماد» يزعزع كيانه تمهيداً لانتصاره العارم؟!

ألم نلاحظ على المستوى الفني الموازي للمستوى الموضوعي، أن الحانة لم تبح بعناصرها الموضوعية في شبكية عالم النص، بينما كانت العناصر المفقودة في النسق الموضوعي هي الحاضر الأكثر أثراً في تحريض النفس باتجاه مستقبل يؤمل به على أنه كالماضي، بكل ما تفيده الكاف (كاف التشبيه التي جرَّت كلمة الماضي) من مشاركة ومماثلة ومغايرة؟ وبما تفيده هذه الكاف من دلالة بعثية في ركام الطلل، ونهرية في غمار الرماد.

وقبل تجاوز هذه المساحة الشعرية لا بد من الوقوف عند «ليل المدينة» الذي أوجب نفي الفعل «أبقى» بـ «هل». فهو في اللحظة الطللية، يمثل تلك الطبيعة القاهرة، يذكرنا بـ «الجنوب والشمأل» التي نسجت ما نسجت على الضد مع ديار محبوبة «امرىء القيس»[1]. وكما أن «الجنوب والشمأل» فشلت في قهر بقايا «الحبيب والمنزل» كذلك «ليل المدينة»، وإن كان قد أوحى في نص خليل حاوي باقتدارِهِ على الأضلع و... لكن مجرّد

---

(1) معلّقة امرىء القيس التي مطلعها: قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزلِ...

التذكر في الحانة ـ إحدى عناصر ليل المدينة ـ هو تأكيده على عدم اقتدار الليل تماماً؛ لأن مجرّد التذكر هو بمثابةِ «الأثافي» و«النؤي» التي عجزت عن محوها تماماً ريح الصحراء العاتية. وما التذكر/ الأثافي والنؤي سوى عناصر «نهرية» تمانع في مواجهة الرماد.

5 ـ الإحياءُ والبكاء عناصر نهرية:

ويندفع الشاعر أكثر في استنكار هذا الغناء، رفضَ الغناء مرّة لأن حاضر المغنية وواقعها نقيض موضوع الغناء. ورفضه مرّة؛ لأن مستقبل المغنية فجائعي على الضد مع حاضرها وماضيها. ومرّةً لأن الشاعر وصحبه تحت وطأةِ واقع لا يتناسبُ مع هذا الغناء، وهذه المرة يرفض لأنه وصحبه لم يجيئوا الحانة طلباً لهذا النوع من الغناء. فيقول:

نحن ما جئنا لنحيي الأمسَ

أو نبكي جنونَه،

وتغنين لنا الحبَّ ونجواه ولينه

للسكارى في المواخير اللعينة

«ما جئنا لنحيي» و«تغنين» إذن، من مواصفات هذا الغناء أنه إحيائي، وإذا كان صحيحاً أن واقع الشاعر (ليل المدينة) أفقده القدرة على الإحياء بأن سلبه الأضلع التي تشتاق «ما كان»؛ فإنه صحيح أيضاً، أن غناء العذارى قد حرّك في الشاعر جدلية حادة بين الإحياء والاستسلام أو بين «النهر» و«الرماد» أو بين «البعث والطلل» فالشاعر يعرف «ما كان» تماماً. وعندما خرج به الغناء على واقع «ليل المدينة» استنكر ذلك لأنه يعرف تبعات الخروج، وهو الذي دخل الحانة محاولاً التكيف، وهو لم يقل إن الغناء ليس جميلاً، أو ليس صحيحاً، أو ليس حقيقة. وهو لم يستنكر الغناء بما هو غناء، بل استنكره بما هو عليه من علاقةٍ معه ومع صحبه ومع المغنية ومع الزمان والمكان. هو يعرف قيمة هذا الغناء، ويعرف ما يترتب عن هذه المعرفة لذا دفعه عنه بأن قال:

.. ما جئنا لنحيي الأمس/ أو نبكي جنونه.

ما علاقة «البكاء» بـ «الإحياء» وما علاقة «الجنون» بـ «الأمس»؟

فالفعل «نبكي» يتعدى إلى «جنون» مباشرةً. أي هو لم يقل نبكي عليه. لأن البكاء على الشيء، هو حزنٌ يدمع العين. أما بكاء الشيء فهو رثاء له، والرثاء تعداد المحاسن. وعندما يتعدّى فعل «البكاء» إلى «جنون الأمس» فهذا يعني قد بلغ غناء «البغي» مبلغه من قلب الشاعر، فدفعه عنه بأن قال: «ما جئنا لنحيي الأمس/ أو نبكي جنونه» والجنون زوال العقل أو فسادٌ فيه، وزوال العقل هنا لم يكن إلاّ من جمال الأمس وروعته، وهذه مبالغة رائعة تؤكد أن غناء العذارى/ أو «غناء الحب ونجواه، ولينه» غناء محرّض للشتاعر لكونه على معرفة بدقائق «الأمس».

إذن الفعل «نبكي» هو فعل إحيائي كما الفعل «نحيي». فتعداد محاسن الأمس المنصرم هو إضاءة في ظلماتِ حاضر ناء بكلكله فوق جِيل لم يبق لهم-أضلع تشتاق وتشتفّ حنينَ «ما كان».

نحن ما جئنا نحيي...

ما جئنا نبكي...

وتغنين...

نحن ما جئنا لنفعل هذا الفعل الإحيائي، وما جئنا لتعداد محاسن الماضي بذكر العذارى وصبابات العذارى... وما جئنا وأنتِ تفعلين فعلكِ الإحيائي (الغناء) للسكارى في المواخير اللعينة! والسكارى بدل من «نا» في «لنا» المتعَلّق بفعل «الغناء» الصادر عنكِ. والسكارى دلالةٌ على وطأةِ الحاضر الثقيلة على الرؤوس، وما الصفة التي لحقت «المواخير» إلاّ دلالة على ضراوة معاناته في الحاضر، إذن هو يرفض الحاضر كما يرفض الماضي. وما صيغة الجمع سوى تعميق لمأساوية الحاضر. فتكثير المكان السلبي تكثير لمآسيه.

6 ـ الرغبة بصيغة الآه/ النهر بصيغة الرماد:

هل توقف الشاعر عند هذا الحد في استنكاره الذي هو تصعيد للاحتجاج من مطلع القصيدة؟

بالطبع، لم يكن الشاعر سلبياً في أسلوبه. والقصيدة ظاهرة طللية، تتعامل مع الزمان والمكان والإنسان بوصفها عناصر متجادلة، وتحت تأثير جدليتها المتمثلة في الانهدام الحضاري، وانهزام الحب/ الروح في دولة المواخير (الجسدية) نبتت قصيدة، وقد علقت على بَتَلاتها آثار الإحباط والعجز فصرخ متأوهاً:

آه ما يجدي ضحايا السأم الملعون

ما يجدي نداماك الحيارى

آه ما يجدي جلاميد الصحارى

نغمٌ ندیان یحکي

عن صبابات العذارى

آه ما يجديك أنتِ

أنتِ يا نعش السكارى

وتساؤله هنا مسبوقاً بالتأوه ليس نفياً كلياً للجدوى، فالتأوه من عدم الجدوى رغبةٌ في تحققه؛ لأن السأم قد أخذ منه وصحبه، وعندما يعي أنه ضحية، يعي أيضاً أن الخلاص من السَّأمِ مجدٍ والصفة التي تبعت «السأم» تؤكد ذلك.

واللافت هنا الهوية التي بدأ يتمظهر بها الشاعر بوصفه واحداً من مجموعة متجانسة، فهم (سكارى، ضحايا، ندامى، جلاميد) والحقيقة إن الخروج بالشاعر نحو هذه الهوية دلالة على تفاقم الحاضر السلبي/ الرماد. في مواجهة الإنسان والغناء والماضي/ النهر.

وفي دراسة هذه العناصر التي تشكل الهوية، نجدها وقد تعدّى إليها فعل «الجدوى» المضارع المنفي. وفي هذا تسويغ لاحتجاجه على الغناء وبالتالي استنكاره.

«السكارى» هم الذين يترنحون تحت وطأة عذاب ما

«الضحايا» هم ضحايا سأم ملعون

«الندامى» هم نداماها (ندامى المخاطبة/ المغنية/ البغي) وهم حيارى

ليس لهم قرار يقفون عليه.

«الجلاميد» جلاميد الصحارى من معاني «الجدوى» المطر العميم. والجلاميد صخور في منتهى الصلابة. وتضافُ إلى الصحارى، مساحات في منتهى القحط وذروة القهر.

ويحق للباحث هنا أن يتساءل عن دواعي لفظة «صحارى» والشاعر من لبنان الأخضر؟!

ألم تكن الصحراء العربية مستقبلاً لخضرة، أليس شاهداً على طبيعة قاهرة مارست تحديها للحضارة عمراناً وإنساناً؟! إنها في هذا النص إسقاط القهر في الطبيعة على عذابات الإنسان في ليل المدينة حيث القهر لم يبقِ ولم يذر.

هذه هوية الشاعر التي بررت رفضه «النغم الندیان» الذي لا يرى فيه جدوى، لا له ولا للبغي التي عادت في آخر القصيدة وأخذت هويتها الأولى «نعش السكارى».

الشاعر وصحبه سكارى، والبغي نعش السكارى. فأي جدوى لغناء الحياة في هذا الرماد الشامل في زحمة الموت.

آه.

العنصر آه، يختزن التحسر، وهو «النهر» الذي ما زال يمانع في غمرة «الرماد» وهو العنصر البعثي في ركامات الأطلال. فيه اختزان اللابدّية: لا بد من حب ونجوى ولين، لا بد من مدينة رحيمة، ومن ضلوع تحتوي قلباً ينبض ويواصل نبضه. لا بد من رحمة لا تحول البقايا إلى تفل وغبار، بل تبعث الحياة فيها إذا توفّرتِ الإرادة، وقد أرادت بلسان مخاطبة «خليل حاوي» التي غنّت بنغم ندیان، غنّت الحياة ضد العاصف العاتي، غنّت النهر ضد الرماد وغنّت البعث ضد الطلل.

خلاصة

لقد توخّت هذه القراءة لقصيدة «نعش السكارى»، من وراء دراسة شبكية العلاقة بين عناصرها المتضادة أو المؤتلفة، أن تقف على نقطة

بيضاء، ولو واحدة في سواد عارم، تكون هذه النقطة مشروع بياض نموذجي يحرك المتلقي كما سبق وحرّك الشاعر.

رصدت هذه القراءة للاحتجاج مبررات، وللإنكار مسوّغات؛ فوقعت في اليأس والإحباط على رغبات وآمال متحفزة وفي «ليل المدينة» على افتقاد الضوء وافتقاد لأضلع تشتاق ما كان. فانتهجت لذلك سبيل التحليل البنيوي انطلاقاً من عنوان المجموعة التي تنتمي إليها القصيدة «نهر الرماد» وكنا بذلك على فهم جديد لطَلَلَيَّةِ «خليل حاوي» التي وإن تميّزت بكثير عن طللية الجاهليين، فهي دلالة على حركية العقل العربي في مواجهة الانهدام الحضاري الذي وإن بدا مستسلماً لفجائعية الواقع، فهو يرى في الماضي سبباً يحرضهُ حتى في لحظات اتخاذ القرار بالتكيف.

وأخيراً، وإن ادّعت هذه القراءة إحاطةً بفاعلية العلاقة بين عناصر النص، فإن هذه الإحاطة، تظل احتمالاً واحداً لا يمكنه اغلاق الباب وراءه. فالنص مهما كان نهائياً؛ فهو متعددٌ بتعدد القرّاء. وطالما أن النص يقرأه المتلقي وقد أعتد لذلك حوافزه من الواقع المعيوش. فإنه سيبحث فيه عما يريد أن يرى وطالما أن الواقع جملة متراصة من الوقائع المتفاعلة، والوقائع لامتناهية؛ فإن القراءات للنص الواحد ستكون لامتناهية. والنص الرفيع هو الذي يدفع بعيداً عن الاستكانةِ للنهاية.

خاتمة

هل تم إنجاز ما رمى هذا العملُ إلى إنجازه؟

ـ توافقاً مع شرعة المنهج المتبع، كانت الدوافع الكامنةُ وراء هذا البحث، تتنازل أحياناً عن استبدادها في رعايةِ مساراتِ العمل، مفسحةً في المجال أمام المسبار النقدي، ليسمح للغة النص، أن تقول ما انطوت عليه من العلاقات التي قد لا تكون في بؤرة الاهتمام الراهن، فيكون تعاطينا معها بقدرٍ ضئيلٍ من الحرارة، بما لا يكفي لإضاءتها أو بلورتها.

إذن، لا يمكن ـ إذا كنا موضوعيين في عملنا ـ أن نكون قد أنجزنا كل ما رمينا إلى إنجازه، فالطموحات الكبيرة قبلِ مباشرة العمل، ظلّت تتعاظمُ بعد الانتهاء منه. الأمر الذي يشير إلى أن القلق الرئيسي لم يستطِع الكشفُ عن مكوناتِ الرؤية العربية، أن يبدده، أو يحدَّ منه على الأقل. فكلما انكشفت مساحةٌ، جدّت مساحة. إذ إن الكشف عن الرؤية العربية، يبقى غير ذي أهمية تذكر، ما لم يتحوّل إلى حافزٍ لتجديد القراءة للمنجز الأدبي العربي بوصفه تمظهراً للرؤية. كما أنه لن يكون على أهمية تذكر ما لم يُلْحظْ من زاوية التأكيد على ديمومةِ التاريخ. فهذه الثنائية الضدّية: نهر/ رماد، أو معادلها: بعث/ دثور، بوصفها المكوّنَ لبنية الرؤية من زاوية اهتمامنا، بدت لنا في المعاينةِ النقدية أنها التاريخ الذي لن ينتهي. إنها الحلم الذي فتحه الخراب الغني بذاكرته. وطالما أن الخراب لن يغيب مع

«انتشار الديمقراطية الليبرالية الغربية في العالم كله»[1] فإن ذاكرة الخراب ستظلّ تخلق اللغة «وحيث تكون اللغة يكون العالم، وحيث يكون العالم يكون التاريخ»[2].

وعليه، إن ما أنجز في هذا العمل، يكون من شأنه أن يفتح باباً يفضي إلى إعادة قراءة المنجز الأدبي العربي بهدف الكشف عن مقومات استمرار التاريخ، والتأكيد عليها، لا من أجل الإنسان العربي فحسب، بل من أجل إسهام الإنسان العربي في إنقاذ الإنسان من محاولات تسليعه عبر العولمة وإخضاعه لحاجات مصطنعة.

أما ما أتيح لنا من هذه النصوص التي تعاملنا معها، فهو قد أضاء لنا السبيل إلى التعرف على حركيةِ العقل العربي. ولا يدّعي هذا العمل أنه أحاط بكل تفاصيل هذه الحركية. وما كان ذلك من أهدافه. إلاّ أنه برصده لبعض نتاجات هذا العقل، الموزعة على مختلف الأزمنة العربية، رصدَ العالم الخاص، أي العالم الخاضع لنظام اللغة كما تبدّت لنا في الكلام بوصفه الصورةَ النهائية والجدّيَّة لإعمال الذهن في الأشياء.

ومن خلال هذا الرصد، تبينت لنا أهمية الماضي في صياغة المستقبل عند العربي. إذ إن العقل العربي في حاضرٍ خربٍ يسترجع الماضي المنتخب ليكون كفوءاً في مواجهة تحديات الخراب. وهكذا يخرج العقل بواسطة اللغة التي تشكله ويشكلها، من إسار الخراب الواقعي إلى العمران الذاتي «فيكون الكلام هو الاستعمال الفعلي للنظام اللغوي» أي هو التعبير عن تلك المواجهة في حيز المعترف به.

(1) إشارة إلى قول فرانسيس فوكوياما، نائب رئيس دائرة التخطيط السياسي، في وزارة الخارجية الأميركية، في مقالة له تحت عنوان: «هل هي نهاية التاريخ» نشرتها مجلة (المصلحة القومية) (National Interest) صيف 1989، ونقلتها إلى العربية، دار البيادر، القاهرة 1990 ويقول فيها: «ربما لا يكون ما نشهده هو مجرد نهايةِ الحربِ الباردة، أو إنتهاء صفحة فترة معينة من تاريخ ما بعد الحرب، بل نهاية التاريخ ذاته، أي نقطة النهاية لتطور البشرية الإيديولوجي وإنتشار الديقمراطية الليبرالية الغربية في العالم كله، بإعتبارها الشكل النهائي للحكومة البشرية». ص6.

(2) مارتن هايدجر، 1.

إذن، العقل العربي يسترجع لحظة الهناء من الماضي، في مواجهة الخراب أو لحظة الشقاء في الحاضر. وفي رحلتنا ما بين النصوص والمراجع والمصادر وجدنا تمايز الغايات من وراء استرجاع الماضي، كما وجدنا أن الماضي لا يسترجَعُ بكليته، بل يُسترجعُ منه ما تحتاجه لحظة المواجهة الراهنة. وكذلك وجدنا تمايز الخراب في حقل النظر العربي. فالخراب الذي عاينه «الأخنس التغلبي» غير الخراب الذي عاينه «القرآن الكريم» والخراب الذي عاينه «الحسن بن هانىء العباسي»، غير الخراب الذي عاينه «خليل حاوي» ابن هذا العصر. وتأسيساً على ذلك نرى أن الخراب هذا، بما هو عليه من وجودٍ في اهتمام المعاين، يستدعي ماضياً يلائمه. وبالتالي نفهم الحلم المتمايز، الحلم الذي اكتنه العلاقة التي أنشأها الكلام ضمن النظام اللغوي العربي، بين الخراب القائم والعمران المنصرِم المنشود في المستقبل.

لقد تأكد لنا أن الماضي لا يسترجع إلاّ لوظيفةٍ يؤديها في الحاضر. كما تبيّن لنا أن النهرية في مواجهة الترمّد، ليست جاهزةً في الماضي. بل اللغة هي التي تخلق المضاد الحيوي الذي يأخذ من انتمائه إلى الماضي بعده الفاعلي، لما يكتسبه من العراقة، وما يُضفي عليه من هالاتٍ قدسية. والشاعر الفردي الشخصاني المنعزل أو الشاعر الثوري القومي الإنساني، كلاهما يثير الخرابُ اهتمامَه. ولكلّ خرابٍ ماضيه المناسب. فليس مهماً مدارُ الكلام، بل المهم أسلوب الكلام بالدرجة الأولى. لأن «الأسلوب هو الرجل» كما يقول «بيفون». وهل الرجل إلاّ ما قاله زهير بن أبي سلمى في معلقته الشهيرة:

لسانُ الفتى نصفٌ، ونصفٌ فؤاده   فلم يبقَ إلاّ صورة اللحم والدم



وأخيراً، اختتم هذا العمل، وفي القلب منه نبضات سعادة الكشف اللامنتظر. آمل أن تكون لغته قد استطاعت تجاوز الإبلاغ إلى التأثير. كما آمل أن تكون قد استطاعت التعبير عن المراد. وما تم التوصل إليه لا يمكن

(1) منذر عياشي، مقالات في الإسلوبية، ص220.

أن يكون نهائياً فالحياة تتسع لكثير من وجهات النظر. والصحيح هنا لا يمكن أن لا يكون صحيحٌ غيره، والخطأ هنا، كم أتمنى أن لا يكون خطأ غيره.

والله من وراء القصد

سعد حسن كموني

المراجع والمصادر

1 ـ **القرآن الكريم.**

2 ـ **الكتاب المقدس (العهد القديم والعهد الجديد).**

3 ـ **إبو تمّام (حبيب بن أوس الطائي)** ديوان الحماسة علق عليه محمد عبد المنعم خفاجي، مكتبة محمد علي صبيح وأولاده، القاهرة، 1955.

4 ـ **أبو ديب، كمال**، جدلية الخفاء والتجلي، دار العلم للملايين، بيروت 1975.

ـ الرؤى المقنعة، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة، 1986.

5 ـ **أفلاطون**، طيماوس، ترجمة: فؤاد جرجي بربارة، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 1968.

6 ـ **ابن الأثير (ضياء الدين أبو الفتح)** المثل السائر، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، القاهرة، 1939.

7 ـ **ابن المعتز (عبد الله)** كتاب البديع، تحقيق كراتشكوفسكي، لندن، 1935.

8 ـ **ابن رشيق القيرواني**، العمدة، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، 1972.

9 ـ **ابن طباطبا (محمد بن أحمد العلوي)** عيار الشعر، تحقيق الحاجزي

وزغلول سلام، القاهرة، 1956.

10 ـ **ابن قتيبة** (أبو محمد عبد الله بن مسلم) الشعر الشعراء، دار الثقافة، بيروت، 1969.

11 ـ **ابن كثير**، إسماعيل، تفسير القرآن العظيم، دار إحياء التراث العربي، بيروت، 1969.

12 ـ **ابن هشام** (أبو محمد عبد الله جمال الدين بن يوسف بن أحمد الأنصاري) أوضح المسالك إلى ألفية ابن مالك، دار الجيل، بيروت، ط5، 1979.

13 ـ **أويزرمان، تيودور**، تطور الفكر الفلسفي، ترجمة: سمير كرم، دار الطليعة، بيروت، ط٣، ١٩٨٢.

14 ـ **باشلار، غاستون**، جدلية الزمن، ترجمة: خليل أحمد خليل، المؤسسة الجامعية للدراسات (مجد)، بيروت، 1982.

ـ **جماليات المكان**، ترجمة: غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر (مجد)، 1988.

15 ـ **براونة، فالتر**، الوجودية في الجاهلية، مجلة المعرفة، السنة الثانية، العدد 4، دمشق، 1963.

16 ـ **بروكلمان، كارل**، تاريخ الأدب العربي، ترجمة: عبد الحليم النجار، دار المعارف بمصر، 1950.

17 ـ **البستاني، بطرس**، دائرة المعارف، دار المعرفة، بيروت، د.ت.

18 ـ **بياجيه، جان، البنيوية**، ترجمة: عارف منيمنة وبشير أوبرى، منشورات عويدات، بيروت، 1985.

19 ـ **بيفون، جورج**، حديث في الإسلوب، ترجمة: أحمد أحمد بدوي، مطبعة الرسالة، القاهرة، د.ت.

20 ـ **تودوروف، تزفيطان**، العلامة، مجلة الفكر العربي المعاصر، بيروت، صيف 1984.

21 ـ **الجابري، محمد عابد**، تكوين العقل العربي، مركز دراسات الوحدة

العربية، بيروت، ط3، 1988.

- بنية العقل العربي، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، 1986.

22 ـ **الجرجاني، عبد القاهر**، دلائل الإعجاز، تحقيق محمد رشيد رضا دار المعرفة، بيروت، 1978.

- أسرار البلاغة، تحقيق محمد رشيد رضا، دار المعرفة بيروت، 1978.

23 ـ **الجرجاني**، (علي بن عبد العزيز) الوساطة، تحقيق البجاوي وأبو الفضل إبراهيم، القاهرة، 1954.

24 ـ **حاوي، خليل**، الديوان، دار العودة، ط2، بيروت، 1972.

25 ـ **حتي، فيليب**، ورفاقه، تاريخ العرب، دار غندور، ط5، بيروت، 1974.

26 ـ **حسن، عباس**، النحو الوافي، دار المعارف بمصر، القاهرة، 1973.

27 ـ **الحموي**، (شهاب الدين أبو عبد الله **ياقوت**) معجم البلدان، دار صادر، بيروت، 1979.

28 ـ **الخفاجي، ابن سنان**، سر الفصاحة، شرح عبد المتعال الصعيدي، القاهرة 1969.

29 ـ **خليل، أحمد خليل**، جدلية القرآن، دار الطليعة، بيروت، 1977.

30 ـ **خوري، الياس**، دراسات في نقد الشعر، دار ابن رشد، بيروت، ط2، 1981.

31 ـ **ديورانت، ول، قصة الحضارة**، ترجمة: زكي نجيب محمود، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، 1965.

32 ـ **الزوزني** (أبو عبد الله الحسين بن أحمد بن الحسين) شرح المعلقات السبع، دار صادر، د.ت.

33 ـ **الزيات، أحمد حسن** (ورفاقه) المعجم الوسيط، المكتبة العلمية، طهران، د.ت.

34 ـ **زيتون، علي مهدي**، إعجاز القرآن وأثره في تطور النقد الأدبي، دار

المشرق، بيروت 1992.
- لغة محمد علي شمس الدين الشعرية، حركة الريف الثقافية.
- السياب شاعراً، حركة الريف الثقافية، 1996.
- الحداثة الشعرية، حركة الريف الثقافية، 1996.
35 - **سركيس، إحسان** مدخل إلى الأدب الجاهلي، دار الطليعة، بيروت، 1979.
36 - **السعداوي، نوال**، دراسات عن المرأة والرجل في العالم العربي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1990.
37 - **سعيد، خالدة**، حركية الإبداع، دار العودة، بيروت، 1979.
38 - **سعيد، علي أحمد**، (أدونيس) مقدمة للشعر العربي، دار العودة، ط2، بيروت، 1975.
- الشعرية العربية، دار الآداب، ط2، بيروت، 1989.
39 - **سوسة، أحمد**، حضارة العرب ومراحل تطورها عبر العصور، وزارة الإعلام، بغداد، 1979.
40 - **الشايب، أحمد**، الأسلوب، دراسة بلاغية تحليلية، ط6، القاهر، 1966.
41 - **الصاوي، كامل**، الواقع المتصدع في شعر شوقي بزيع، مكتبة الزهراء، القاهرة، 1992.
42 - **صليبا، جميل**، المعجم الفلسفي، دار الكتاب اللبناني، بيروت، 1978.
43 - **ضيف، شوقي**، العصر الجاهلي، دار المعارف بمصر، ط7، 1976.
44 - **طبانة، بدوي**، البيان العربي، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ١٩٥٥.
45 - **طحان، ريمون**، الألسنية العربية، دار الكتاب اللبناني، بيروت، 1969.
46 - **عباس، إحسان**، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، دار الثقافة،

بيروت، ط3، 1981.

47 ـ **عبد الحق، صلاح إسماعيل**، التحليل اللغوي عند مدرسة أكسفورد، دار التنوير، بيروت، 1993.

48 ـ **عثمان، إعتدال**، إضاءة النص، دار الحداثة، بيروت، 1988.

49 ـ **العسكري، أبو هلال**، كتاب الصناعتين، تحقيق البجاوي وأبو الفضل إبراهيم، القاهرة، 1952.

50 ـ **عطوان، حسين**، مقدمة القصيدة العربية، دار المعارف بمصر، القاهرة، 1970.

51 ـ **العظم، صادق جلال**، الحب والحب العذري، منشورات نزار قباني، بيروت، 1968.

52 ـ **علي، جواد**، المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام، دار العلم للملايين، بيروت ودار النهضة، بغداد، 1978.

53 ـ **عمارة، محمد**، المعتزلة ومشكلة الحرية الإنسانية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1972.

54 ـ **العيد، يمنى**، الكتابة تحول في التحول، دار الآداب، بيروت، 1993.

55 ـ **عياشي، منذر**، قضايا لسانية وحضارية، دار طلاس، دمشق، 1990

ـ **مقالات في الإسلوبية**، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1990.

56 ـ **فرح، الياس**، مقدمة في دراسة المجتمع العربي، دار الطليعة، بيروت ط3، 1981.

57 ـ **فريحة، أنيس**، ملاحم وأساطير من الأدب السامي، دار النهار، ط2، بيروت، 1979.

58 ـ **فوكوياما، فرنسيس**، هل هي نهاية التاريخ، دار البيادر، القاهرة، 1990.

59 ـ **الفيروز أبادي** (مجد الدين محمد بن يعقوب) القاموس المحيط، دار

الفكر، بيروت، 1978.

60 ـ **فيصل، شكري**، تطور الغزل، دار العلم للملايين، بيروت، ط6، 1982.

61 ـ **فيو، جان كلود**، الذاكرة، ترجمة: جورج يونس، المنشورات العربية، المطبعة البوليسية، جونية، 1973.

62 ـ **كموني، سعد**، النوم رماد اليقظة، دار الحداثة، بيروت، 1987.

63 ـ **كوهن، جان**، بنية اللغة الشعرية، ترجمة: محمد الولي ومحمد عمري، دار توبقال، المغرب، 1986.

64 ـ **ليوتار، جان فرانسوا**، الظاهرتية، ترجمة: خليل الجر، المنشورات العربية، المطبعة البوليسية، جونية لبنان، 1978.

65 ـ **ماكوري، جون**، الوجودية، ترجمة: إمام عبد الفتاح إمام، سلسلة عالم المعرفة (58)، الكويت، 1982.

66 ـ **المسدّي، عبد السلام**، الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتاب، ط3، تونس، 1982.

67 ـ **مصلوح، سعد**، الأسلوب، دراسة لغوية إحصائية، مطبعة حسان، القاهرة، 1981.

68 ـ **ناهض، نقولا**، الموسوعة، ترادكسيم، جنيف، 1994.

69 ـ **نصر الله، حسن عباس**، ذو الرمة شاعر الصحراء، مؤسسة الوفاء، بيروت، 1984.

70 ـ **اليوسف، يوسف**، مقالات في الشعر الجاهلي، دار الحقائق في بيروت بالتعاون مع ديوان المطبوعات الجامعية في الجزائر، 1980.

فهرس المحتويات